



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA – EXECUÇÃO MUSICAL**

**EDUARDO GONÇALVES DOS SANTOS**

**APRENDIZADO E DESENVOLVIMENTO DA IMPROVISACÃO DA  
CLARINETA NO CHORO: ESTUDO REALIZADO COM QUATRO  
CLARINETISTAS BRASILEIROS DA ATUALIDADE**

Salvador  
2018

**EDUARDO GONÇALVES DOS SANTOS**

**APRENDIZADO E DESENVOLVIMENTO DA IMPROVISACÃO DA  
CLARINETA NO CHORO: ESTUDO REALIZADO COM QUATRO  
CLARINETISTAS BRASILEIROS DA ATUALIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de doutor em música.  
Área de concentração em: Execução Musical – Clarinete.

Orientador: Prof. Dr. Joel Barbosa  
Coorientador: Prof. Dr. Pedro Robatto

Salvador  
2018

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S237 Santos, Eduardo Gonçalves dos  
Aprendizado e desenvolvimento da improvisação da clarineta  
no choro: estudo realizado com quatro clarinetistas brasileiros da  
atualidade / Eduardo Gonçalves dos Santos .- Salvador, 2018.  
122 f.

Orientador: Prof. Dr. Joel Barbosa  
Coorientador: Prof. Dr. Pedro Robatto  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de  
Música, 2018.

1. Clarineta - Improvisação (Música). 2. Instrumentos de  
sopro - Choro (Música). 3. Música para clarineta - Biografia. I.  
Barbosa, Joel. II. Robatto, Pedro. III. Universidade Federal da  
Bahia. IV. Título.

CDD: 780.92

"APRENDIZADO E DESENVOLVIMENTO DA IMPROVISACÃO DA CLARINETA NO CHORO: ESTUDO REALIZADO COM QUATRO CLARINETISTAS BRASILEIROS DA ATUALIDADE"

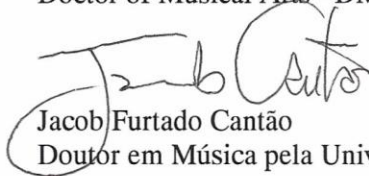
**EDUARDO GONÇALVES DOS SANTOS**

*Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.*

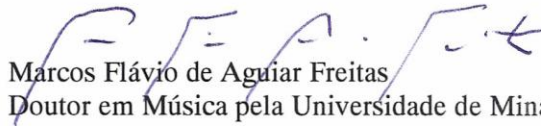
Aprovada em 26 de março de 2018



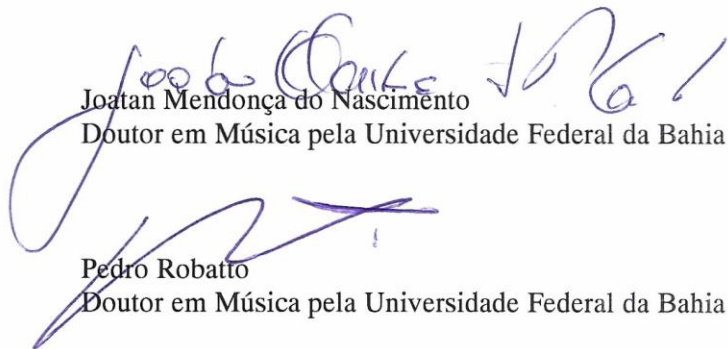
Joel Luiz da Silva Barbosa  
Doctor of Musical Arts - DMA pela University of Washington, Estados Unidos



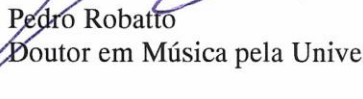
Jacob Furtado Cantão  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Marcos Flávio de Aguiar Freitas  
Doutor em Música pela Universidade de Minas Gerais



Joatan Mendonça do Nascimento  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Pedro Robatto  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

*Dedico este trabalho à minha esposa Samanta, aos meus pais José e Maria, aos meus irmãos Maximiliano e Danielle, aos sobrinhos Miguel e Inácio, e à minha avó Mariinha (in memoriam).*

*“Volta teu rosto sempre na direção do sol e, então, as  
sombras ficarão para trás”.*

(Provérbio Oriental)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Deus, por me conduzir a mais esta vitória;

À minha esposa Samanta, por estar sempre presente e me inspirando a seguir em frente;

Aos meus pais, Zé Leite e Maria, pelo amor, apoio incondicional e orações;

A meu irmão Max, com sua esposa Fran e meus sobrinhos Paulo Miguel e Inácio, e à minha irmã Danielle, por acreditarem sempre em mim;

A toda a família de minha esposa;

A Antônio Paulo (Toninho) e sua esposa, D. Lena, pela bela amizade;

A todos os amigos que sempre me incentivaram ao longo desta difícil caminhada;

Aos queridos amigos, Eliézer Isidoro, Raquel Rohr, Luciana Rodrigues, Marcelo Trevisan, Tatiana Fernandes, Jacó Moura, Fabíola Bortolozzo, Hellen Vilela, por estarem sempre prontos a ajudar;

A todos os meus alunos, coordenações, direção e funcionários da FAMES;

Aos novos e antigos amigos da UEMG-ESMU;

Ao maestro Hélder Trefzger, pela extrema compreensão e apoio, bem como aos amigos da OSES;

A toda classe de clarinetas da UFBA, pela energia positiva;

Um agradecimento profundo e especial às pessoas sem as quais esta proposta nunca seria transformada em realidade, os brilhantes clarinetistas Alexandre Ribeiro, Nailor Azevedo “Proveta”, Ivan Sacerdote e Paulo Sérgio Santos;

E, por fim, porém não menos importante, ao meu orientador Prof. Dr. Joel Barbosa e coorientador Pedro Robatto por compartilharem todos os seus conhecimentos com dedicação e paciência.

SANTOS, Eduardo Gonçalves dos. *Aprendizado e desenvolvimento da improvisação da clarineta no choro: estudo realizado com quatro clarinetistas brasileiros da atualidade*. 123 f. 2018. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

## RESUMO

O presente trabalho discorre sobre como clarinetistas têm aprendido e desenvolvido a improvisação no choro. Foi investigada, através de entrevistas e utilizando a metodologia de pesquisa “história de vida”, a forma pela qual quatro clarinetistas aprenderam e desenvolveram a improvisação dentro de suas práticas musicais no choro. Estes são clarinetistas brasileiros da atualidade com vasta experiência, reconhecimento e atuações, tanto no Brasil como no exterior. A análise dos dados obtidos, por meio das respostas recebidas e transcritas, tornou possível o levantamento de pontos comuns no que tange às principais características de seus aprendizados musicais, bem como dos materiais desenvolvidos e utilizados por eles no estudo da improvisação no choro durante diferentes etapas de suas vidas. Como resultado do estudo, constatou-se que todos cresceram dentro de um ambiente musical ativo e que a prática musical em grupo, a audição, a memorização, a transcrição e tocar e improvisar com gravações foram atividades amplamente utilizados por eles. Além disso, esses clarinetistas indicaram, para o aprendiz de improvisação, o estudo da harmonia, do contraponto e de instrumentos de percussão. Também alertaram para a necessidade de se ter um bom domínio técnico do instrumento com o intuito de transferir toda a sua criatividade musical para ele durante o ato da improvisação. Por fim, enfatizaram que os aprendizes na arte do improviso no choro devem ser frequentadores assíduos das rodas e encontros de chorões, tanto assistindo como também tocando. Concluímos que as habilidades em improvisar no choro adquiridas por eles foram, na verdade, fruto de diversos fatores sociais e educacionais, e não apenas de um treinamento específico com esse propósito.

**PALAVRAS CHAVE:** Choro, Clarineta, Improvisação, Clarinetistas Brasileiros.



SANTOS, Eduardo Gonçalves dos. *Learning and development of clarinet improvisation in choro: a study carried out with four current Brazilian clarinetists*. 123 f. 2018. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

## ABSTRACT

The present work discusses how clarinetists have learned and developed improvisation in choro. Through interviews and using the "life history" research methodology, it was investigated how four clarinetists learned and developed improvisation within their musical practices in choro. These are present time Brazilian clarinetists with vast experience, recognition and performances, both in Brazil and abroad. By means of analyzing the data obtained through the responses received and transcribed, it was possible to determine the common points regarding their musical learning main characteristics, as well as the materials developed and used by them in the study of improvisation in choro during different stages of their lives. As a result of the study, it was found that all grew up within an active musical environment and that group musical practice, listening, memorizing, transcribing, and playing and improvising with recordings were activities widely used by them. Moreover, these clarinetists recommended the study of harmony, counterpoint and percussion instruments for the improvisation apprentice. They also pointed out the need to have a good technical mastery of the instrument in order to transfer all of their musical creativity to it during the act of improvisation. Finally, they emphasized that apprentices in the art of improvisation in choro should be frequent attendants of the "rodas de choro" and encounters of "chorões", both watching and also playing. We conclude that the improvisation skills in choro as acquired by them actually were the result of various social and educational factors, and not only of specific training for this purpose.

**KEYWORDS:** Choro, Clarinet, Improvisation, Brazilian clarinet players.

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>v</b>
<b>RESUMO .....</b>	<b>vi</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1 - CONCEITOS E CONTEXTUALIZAÇÕES .....</b>	<b>17</b>
1.1. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA .....	17
1.1.1. O Choro .....	19
1.2. A CLARINETA E SUA RELAÇÃO COM O CHORO.....	21
1.3. A IMPROVISACÃO E SUA RELAÇÃO COM O CHORO.....	24
1.3.1. Contextualização histórica da improvisação musical.....	25
1.3.2. Improvisação no Choro .....	32
1.3.3. Improvisação por “variação” .....	38
1.3.4. Improvisação no formato <i>chorus</i> .....	39
1.3.5. Outras ferramentas para improvisação no choro.....	40
1.3.6. Improvisar ou não no Choro?.....	41
1.3.7. Improvisação e o meio acadêmico .....	44
<b>CAPÍTULO 2 - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA .....</b>	<b>46</b>
<b>CAPÍTULO 3 - APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS ENTREVISTAS.....</b>	<b>52</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>114</b>

## INTRODUÇÃO

A investigação que se apresenta disserta a respeito do ato de improvisar no choro, mais especificamente, de como alguns clarinetistas chorões da atualidade, reconhecidos no âmbito da música popular no Brasil, aprenderam, através de suas experiências de vida, a improvisar e desenvolveram seus próprios estudos e estilos improvisacionais. Traremos uma abordagem sucinta da história da clarineta, desde sua “invenção”, passando pela chegada desse instrumento ao Brasil e sua adequação natural, mediante suas características técnicas e expressivas, às rodas de choro.

Discutiremos também alguns aspectos da metodologia “história de vida”, escolhida para o levantamento dos dados que julgamos necessários para compreendermos fatos da trajetória musical, desde os primeiros contatos com a música, até a consolidação e reconhecimento da carreira de intérpretes e improvisadores no choro de quatro dos mais importantes e influentes clarinetistas brasileiros da atualidade.

Como resultado desta pesquisa, ofereceremos histórias de vida bem como descrições comentadas de algumas das ferramentas utilizadas pelos clarinetistas selecionados no aprendizado e desenvolvimento de seus estudos voltados para a improvisação no choro, oferecendo, assim, parâmetros experimentados para outros clarinetistas e/ou pesquisadores interessados nessa área.

O ato de improvisar no choro é algo que encanta e ao mesmo tempo intriga, principalmente músicos que não possuem prática no que tange aos diversos aspectos desse gênero originalmente musical brasileiro. Durante as reflexões que nos levaram a propor a realização desta pesquisa, questões referentes à forma com que os clarinetistas atuantes em rodas de choro e também em gravações desse gênero aprenderam a improvisar, bem como continuaram a desenvolver diversos aspectos em suas improvisações, vieram à tona. Considerando que muitos deles frequentaram escolas de ensino superior baseadas no modelo tradicional de ensino musical, as quais utilizam, basicamente, a pedagogia e a música de concerto de origem europeia, notamos a necessidade de tentar trazer à luz do conhecimento os meios que esses clarinetistas utilizaram para atingir um alto nível de desenvoltura no ato da improvisação no choro.

Dentro de uma temática que abordará os processos de aprendizagem e desenvolvimento das práticas improvisacionais empregados por estes clarinetistas atuantes e relevantes no âmbito do choro, foi levantada a seguinte questão que norteou a realização desta pesquisa: como clarinetistas brasileiros da atualidade aprenderam e desenvolveram a

improvisação dentro de suas práticas no choro? Contudo, é necessário apontar alguns motivos pelos quais uma pesquisa direcionada para o desenvolvimento do ato de improvisar de clarinetistas brasileiros no choro faz-se relevante, bem como os caminhos que nos possibilitaram conseguir respostas para o questionamento levantado, e é exatamente isso que abordaremos nas páginas a seguir.

Buscando responder à nossa pergunta norteadora, teremos como objetivo geral: compreender os processos de aprendizado e de desenvolvimento da improvisação por clarinetistas brasileiros. Em paralelo ao objetivo geral, temos como objetivos específicos: a) levantar aspectos relevantes do aprendizado e experiências musicais vividas pelos entrevistados; b) identificar os procedimentos de aprendizado nos processos estudados (escuta de gravações, tocar junto com gravações, uso de *play back*, participações em rodas de choro, shows etc.); c) verificar as etapas do processo do desenvolvimento improvisacional; d) analisar os materiais didáticos utilizados pelos clarinetistas estudados, tais como métodos, materiais para treinamento auditivo etc; e e) verificar a existência de padrões didáticos nos processos de aprendizado estudados.

Conjecturando situações que justifiquem a realização desta pesquisa, um dos pontos a serem mencionados é o notório crescimento do interesse da academia pelo choro, principalmente ao analisarmos o número de pesquisas abarcando essa temática, bem como o aumento quantitativo de cursos superiores voltados exclusivamente para o ensino e as práticas da música popular brasileira em âmbito nacional.

Contudo, algumas lacunas ainda persistem em permanecer em aberto, como a falta de clarinetistas habilitados para, do ponto de vista das exigências legais, lecionar em cursos de graduação em música popular nas universidades. Somado a isso, a carência de métodos e metodologias eficientes no ensino de interpretação e improvisação da clarineta na música brasileira, em especial, no choro, tanto nas universidades, quanto em escolas especializadas.

Observando essa relação entre o crescimento das pesquisas acadêmicas abordando a música popular brasileira e a tendência na busca de trabalhos que abarquem condições mais específicas dos instrumentos atuantes no choro e na música popular brasileira de forma geral, Côrtes (2012) relata o seguinte: “Observa-se que aos poucos algumas universidades e os professores estão desenvolvendo pesquisas e voltando sua atenção para a improvisação idiomática no Brasil” (CÔRTEZ *apud* CRUZ, 2012, p. 12).

Outro ponto a ser abordado, que pode trazer contribuições ao ensino da clarineta e que se relaciona diretamente ao tema escolhido para esta pesquisa, refere-se à própria formação do professor de música no Brasil, fato este que tem se tornado cada vez mais desafiador para as

Universidades e escolas especializadas. Como podemos constatar em diversos trabalhos que abordam temáticas voltadas às necessidades do mercado acadêmico da música, nos dias atuais, a formação do professor de música precisa ser ainda mais ampla, contemplando tanto o âmbito da pesquisa, da prática e da docência instrumental e teórica. Relacionando esse aspecto com o crescimento dos cursos de música popular, é latente a necessidade de que a formação do professor seja, a cada dia, mais abrangente e completa.

A professora Luciana Del Ben (2003) corrobora esse ponto de vista ao dizer que “há um descompasso entre os cursos de formação inicial e o futuro trabalho do professor, pois os cursos de licenciatura não estão preparando os professores de música de maneira adequada para atuarem nas diferentes realidades de ensino e aprendizagem” (DEL BEN, 2003, p. 29).

No entanto, com vistas a compreender melhor o gênero choro, e para que cheguemos a contribuir para a área da educação musical, em específico, no ensino da clarineta no choro, “é preciso estudar e sistematizar todo esse conhecimento adquirido em 130 anos de tradição” (ALBINO; LIMA, 2011, p. 80). Olhando mais adiante, pensamos que o primeiro passo para termos sucesso ao ensinar improviso no choro para clarinetistas é estudar como seu aprendizado acontece e decifrar o passo a passo desse processo que, por vezes, acontece de forma natural e orgânica. Isso é possível de ser realizado, principalmente, investigando como os clarinetistas que improvisam no gênero aprenderam e o que indicam para tal aprendizado.

Logicamente, a realização desta pesquisa não tem a pretensão de solucionar tais deficiências, entretanto buscará apontar direcionamentos que poderão contribuir também nesses aspectos. Martins (2012), citando Sandroni (2000), traz-nos ressalvas quanto à forma pela qual o ensino do choro deveria ser incluído no currículo das escolas formais de ensino musical.

A inclusão do choro aos currículos de música é uma forma de tornar as escolas mais permeáveis à pluralidade cultural. Mas, como nos alerta Carlos Sandroni (2000), é “fundamental que tal inclusão não seja concebida como mera adoção de novos conteúdos, a serem trabalhados de acordo com metodologias alheias a seu contexto cultural” (SANDRONI, 2000, p. 26 *apud* MARTINS, 2012, p. 10).

Por fim, acreditamos que todos os pontos de vista elencados acima justificam a realização desta pesquisa tendo em vista, principalmente, os aspectos particulares da clarineta presentes na execução do repertório popular, e que podem ser melhor percebidos e demonstrados por clarinetistas que os conhecem e os dominam técnica e musicalmente, dentro da tradição e da prática do repertório do choro.

A escolha da metodologia adequada para suprir as especificidades do material a ser analisado constitui uma etapa de extrema importância para que os objetivos traçados

inicialmente sejam plenamente alcançados. Dessa forma, para o desenvolvimento desta pesquisa em específico, apresentou-se como necessidade a utilização de diferentes métodos que contemplassem cada etapa do processo, conforme o respectivo desdobrar. Com esse pensamento, durante os próximos parágrafos debruçaremos-nos sobre alguns esclarecimentos, em linhas gerais, a respeito do que é a metodologia científica e como a situaremos dentro de nosso tema principal.

Em linhas gerais, Laville e Dionne (1999, p. 13) definem a metodologia científica como sendo o “estudo dos princípios e dos métodos de pesquisa”, o que, numa visão simplificada e direta, nada mais é do que um processo reflexivo detalhado desenvolvido em relação ao conjunto dos métodos escolhidos para a realização de uma determinada pesquisa, bem como suas variedades, suas aplicações e, por fim, seus supostos efeitos.

Entendendo a metodologia científica, resta-nos definir o método científico. Etimologicamente falando, a palavra método é derivada do grego *methodos* que pode ser dividida em *meta*, “para”, acrescido de *hodos*, “caminho”, ou seja, traduzindo-se para o português como “caminho para” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 11). Conforme René Descartes (*apud* LAVILLE; DIONNE, 1999), os métodos científicos:

São regras precisas e fáceis, a partir da observação exata das quais se terá certeza de nunca tomar um erro por uma verdade, e, sem aí desperdiçar inutilmente as forças de sua mente, mas ampliando seu saber por meio de um contínuo progresso, chegar ao conhecimento verdadeiro de tudo do que se é capaz (DESCARTES *apud* LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 11).

Ao refletirmos acerca de alguns referenciais teóricos que tratam da metodologia científica pudemos constatar que, quando do surgimento da ciência, no início da era moderna e em oposição ao conhecimento abalizado na metafísica<sup>1</sup>, essa “limitava-se à expressão de uma relação funcional de causa a efeito que só podia ser medida como uma função matemática” (SEVERINO, 2007, p. 118). Com isso, inicialmente o método científico caracterizava-se pela presença marcante das relações matemáticas, portanto uma visão basicamente quantitativa e denominada positivista. Contudo, essa abordagem meramente quantitativa se mostrou ineficaz quanto à análise das individualidades e especificidades do ser humano como um todo dando espaço assim, para as metodologias de cunho qualitativo (SEVERINO, 2007, p. 118).

Inicialmente, ao analisarmos o objetivo principal desta pesquisa, que se refere à investigação de como clarinetistas da atualidade aprenderam e desenvolveram a técnica da

<sup>1</sup> “Teoria filosófica que busca entender a realidade de modo ontológico (natureza do ser), teológico (essência de Deus e da religião) ou suprassensível (além dos sentidos)”. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/metafisica/>> Acesso em: 03 de Março de 2017.

improvisação no choro, e, seguindo pressupostos teóricos, optamos por uma abordagem qualitativa, uma vez que pretendemos abordar condições e especificidades dos sujeitos a serem estudados. Para tal, procuraremos elucidar com o máximo detalhamento possível, o processo de aprendizado e desenvolvimento de técnicas de improviso de clarinetistas no choro, realizados através da prática cotidiana de estudos específicos e do próprio ato de praticar a improvisação em rodas de choro.

Observando as várias possibilidades metodológicas qualitativas e mediante os fatos acima mencionados, decidimos escolher um método científico conhecido como “história de vida”. Baseado em depoimentos orais, esse método:

[...] se ocupa em conhecer e aprofundar conhecimentos sobre determinada realidade, recuperando experiências de vida obtidas através de conversas com pessoas, por meio de entrevistas que, ao focalizarem lembranças pessoais, constroem também uma visão mais concreta da dinâmica de funcionamento e das várias etapas da trajetória de um grupo social, de um sujeito na pesquisa, ponderando esses fatos pela sua importância em suas vidas (CORREA, 2009, p. 675).

A “história de vida” possui grande capacidade e potencial para o levantamento de dados obtidos por meio da interação e depoimentos dos entrevistados a respeito de situações por eles experienciadas, creditando a eles, “enquanto sujeitos, uma valiosa contribuição para o entendimento da realidade investigada” (CORREA, 2009, p. 675).

A pesquisadora Teresa Maria Frota Haguette (1992) faz importantes ressalvas a respeito do método “história de vida” baseadas na introdução do sociólogo Howard Becker para a obra *The Jack Roller*<sup>2</sup>, livro de Clifford Shaw de 1966. Haguette (1992) nos lembra de que não se trata de uma autobiografia, que nada mais é que uma seleção de materiais, sejam eles histórias, depoimentos, fatos etc, realizada ou autorizada pelo próprio personagem e que visa a apresentar a um determinado público uma determinada imagem desse personagem da forma que ele quer ser visto. Tampouco se trata de uma obra de ficção, a qual “não respeita os fatos, nem a fidelidade ao mundo existente” (HAGUETTE, 1992, p. 80). A “história de vida”:

[...] atende mais aos propósitos do pesquisador que do autor e está preocupada com a fidelidade das experiências e interpretações do autor sobre seu mundo. Neste sentido o pesquisador deve tomar certas medidas para assegurar que o ator social cubra todas as informações de que ele necessita, que nenhum fato seja omitido, que as informações recebidas sejam checadas com outras evidências e, finalmente, que as interpretações do autor sejam honestamente fornecidas (HAGUETTE, 1992, p. 80).

---

<sup>2</sup> Vívica, autêntica, esta é a autobiografia de um delinquente: suas experiências, influências, atitudes e valores. *The Jack-Roller* ajudou a estabelecer a história de vida ou "própria história" como um importante instrumento de pesquisa sociológica. O livro permanece tão relevante para o estudo e tratamento da delinquência juvenil e desajuste, como foi originalmente publicado em 1930 (tradução nossa). Disponível em <<http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/J/bo3620288.html>> Acesso em: 13 de fevereiro de 2018.

Segundo Haguette (1992, p. 79), a história de vida pode ser trabalhada por, pelo menos, duas formas no que tange ao tratamento dos dados coletados em suas entrevistas. Uma delas, e mais comumente encontrada em trabalhos científicos, é “tratá-la como documento” e, outra forma de utilizá-la é “como técnica de captação de dados” (HAGUETTE, 1992, p. 79).

Haguette (1992) levanta importantes aspectos positivos na utilização da história de vida que são:

1. A história de vida serve como ponto de referenda para avaliar teorias que tratam do mesmo problema para cujo propósito as informações foram tomadas. Isto não significa que os resultados obtidos da análise daquela vida em particular tenham um caráter generalizante, mas que ela pode significar um caso negativo que eventualmente colocara sob suspeita a teoria em questão, levando a novos estudos.
2. A história de vida também nos ajuda em áreas de pesquisa que tratam dela apenas tangencialmente. Exemplos de áreas de pesquisa a fins a delinqüência juvenil seriam relacionadas com acididade, a família, a escola. Ela pode servir de base sobre a qual as suposições podem ser feitas realisticamente, aproximando a direção onde a verdade se situa.
3. A história de vida pode ser particularmente útil em fornecer-nos palpites (insights) sob o lado subjetivo de muitos estudos, no que diz respeito aos processos institucionais sobre os quais suposições não verificadas são muitas vezes elaboradas. Embora as teorias digam respeito aos processos institucionais que a experiência individual dentro destes processos, esta última e de certa forma considerada. Estas teorias, em última instância, levantam questões sobre a natureza da experiência individual.
4. A história de vida, em virtude de sua riqueza de detalhes, pode ser importante naqueles momentos em que uma área de estudo toma-se estagnante por ter exaurido a busca de novas variáveis sem conseguir, com isto, incrementos de conhecimento. A história de vida pode sugerir novas variáveis, novas questões e novos processos que podem conduzir a uma reorientação da área.
5. Por trás destas contribuições específicas que a história de vida é capaz de fornecer, jaz uma outra que é fundamental: ela pode, mais do que qualquer técnica, exceto talvez a observação participante, dar sentido à noção de "processo". Apesar dos sociólogos freqüentemente se utilizarem deste conceito, raramente usam os métodos necessários para captar o "processo em movimento" de que tanto falam. Este "processo em movimento" é observável, mas não facilmente. Ele requer uma compreensão íntima da vida dos outros, assim como uma técnica, como a história de vida, que nos fornece uma riqueza de detalhes sobre referido processo, cujo caráter só seríamos capazes de *especular* na ausência de uma técnica adequada. Para a sociologia, é fundamental que as questões sobre determinados problemas sociais, como delinqüência, crime, droga, prostituição (e, se pudéssemos, introduziríamos a corrupção, o roubo e outros), sejam levantadas do ponto de vista do delinqüente, do criminoso, do corrupto ou do ladrão, para que, assim, conheçamos suas táticas, suas suposições, seu mundo e os constrangimentos e as pressões aos quais estão sujeitos (HAGUETTE, 1992, p. 81).

Apoiando-nos no que foi explanado até aqui em relação ao método “história de vida”, consideramos que o mesmo irá nos proporcionar acesso a informações bastante relevantes e que possibilitarão um resultado consistente para esta pesquisa. A história de vida dos clarinetistas escolhidos juntamente com o orientador desta tese será conhecida através da realização de entrevistas com eles próprios. A entrevista nada mais é que “um processo de



interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado” (HAGUETTE, 1992, p. 86).

Laville e Dione (1999), no livro *A construção do Saber: manual de metodologia das ciências humanas*, conceitua diferentes tipos de entrevistas, dentre as quais optamos por utilizar a entrevista parcialmente estruturada. Essa modalidade consiste em “entrevistas cujos temas são particularizados e as questões (abertas) preparadas antecipadamente [...] mas com plena liberdade quanto à retirada eventual de algumas perguntas, a ordem em que essas perguntas estão colocadas e ao acréscimo de perguntas improvisadas” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 188).

Os quatro clarinetistas escolhidos, Alexandre Ribeiro (SP), Nailor Azevedo “Proveta” (SP), Ivan Sacerdote (BA) e Paulo Sérgio Santos (RJ), para colaborarem com suas vivências musicais em nossa pesquisa, possuem uma larga experiência em improvisação com a clarineta no choro e na música popular brasileira em geral, tanto em apresentações públicas quanto em gravações. Como foi mencionado na introdução deste trabalho, optamos por esses clarinetistas, pelo fato de suas improvisações serem, em nossa visão, as que se encontram mais próximas de estabelecerem-se como referências para outros clarinetistas, pois: a) todos são conhecidos nacionalmente; e b) suas improvisações são bastante acessíveis e disseminadas em gravações, vídeos, internet, shows etc, o que aumenta o poder de influência que eles podem exercer sobre as novas gerações de clarinetistas improvisadores no choro.

Essas condições particulares os tornam potencialmente mais influenciadores quanto ao aprendizado das próximas gerações de clarinetistas de choro do que outros clarinetistas menos conhecidos, mas não menos importantes, e que, em diversos casos, estão em processo de desenvolvimento do improviso no choro, podendo até mesmo sofrer influência quanto à modelação de seus estilos improvisacionais.

Todavia, se a proposta é compreender processos de aprendizado de improvisação no choro, é importante entender que mesmo aqueles que já atingiram considerável “maturidade” no meio profissional sempre estarão se aperfeiçoando. Entendemos que suas improvisações possuem um padrão estabelecido e formatado, porém, certamente, ainda não esgotadas em si, pois o ser humano, principalmente o artista, é um ser em crescimento que nunca está acabado - terminado ou - totalmente aperfeiçoado. Ele continua se moldando à medida de suas novas vivências.

Considerando a argumentação desenvolvida ao longo do texto desta introdução, no intento de valorizar tanto o choro, enquanto gênero musical brasileiro, quanto às possibilidades interpretativas da clarineta através da improvisação nesse gênero, o presente

trabalho, de caráter inédito e que poderá servir de subsídio para futuras metodologias de ensino na área, vem auxiliar na tentativa de preencher lacunas e dúvidas referentes ao aprendizado e desenvolvimento do improviso, dentro dessa linguagem, utilizando como instrumento a clarineta.

Segue-se o desenho de pesquisa adotado para este estudo:

### **1.1. Sujeitos da pesquisa:**

Foram pesquisados quatro clarinetistas atuantes na Música Popular Brasileira, mais especificamente em improvisação no choro, nos dias de hoje.

### **1.2. Procedimentos metodológicos:**

- a) Coleta de dados: Os dados foram coletados por meio de entrevistas parcialmente estruturadas que seguiram doze perguntas. Elas abordaram os seguintes aspectos de cada clarinetista: iniciação musical, formação musical, atuação profissional, processo de aprendizado e desenvolvimento da improvisação no choro, sugestões que tinham para o ensino e aprendizado da improvisação, descrição dos materiais didáticos mencionados e dos métodos desenvolvidos.
- b) Tratamento dos dados: As das entrevistas foram transcritas e, em seguida, levantaram-se os tópicos de cada uma delas concernentes a formação musical, atuação profissional, conceitos pedagógicos, procedimentos de aprendizagem e materiais didáticos.
- c) Análise: Os dados foram analisados por meio do cruzamento dos tópicos levantados das respostas dos quatro entrevistados. O cruzamento permitiu verificar tanto a recorrência de padrões entre os tópicos dos diferentes sujeitos como a presença de tópicos individuais, não recorrentes.

## CAPÍTULO 1 - CONCEITOS E CONTEXTUALIZAÇÕES

Antes de começarmos a falar da improvisação no choro, consideramos necessária a discussão sobre os diversos conceitos que envolvem a prática desse gênero tão importante da música brasileira. Certamente, muitos interessados na leitura deste trabalho já possuem uma boa ideia de cada um dos pontos que conceituaremos a seguir, portanto, estes não são de leitura obrigatória para que se obtenham as informações de maior relevância presentes nesta pesquisa.

Muito se fala, mas até o presente momento muito ainda há de se discutir sobre o que de fato é a *música popular brasileira*. Traremos, no decorrer das próximas páginas, as opiniões de alguns pesquisadores em música, nas quais poderemos perceber que muitos debates ainda necessitam ser realizados. Levando em consideração os fatos e dados históricos acerca do assunto, o que menos encontramos foram conceitos totalmente fechados e imutáveis. Dentre esses conceitos que consideramos ainda em aberto, ou que ainda preservam inúmeras opiniões apontando para direções sutilmente diferentes, encontramos: o que, de fato, é a música popular brasileira? O que podemos considerar improvisação no choro? Mediante essas questões, o que certamente teremos é muito material para pensar e refletir e, quem sabe, tentar contribuir para uma maior valorização e propagação da arte musical nacional.

### 1.1. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Iniciando nossa discussão, um elemento que ainda suscita muita insegurança por parte de muitos colegas que atuam na área musical, e que é de suma importância, é a definição de o que seria a nossa *Música Popular Brasileira*. Tentando chegar a algo palpável, decidimos procurar o que teóricos e estudiosos pensam como *Música Brasileira*.

Segundo pensamentos de Barros (2002, p. 13) a música nada mais é que um elemento que reflete a cultura de um determinado povo; assim sendo, a partir do momento que uma música é produzida dentro de uma determinada demarcação fronteiriça, ela certamente sofreu algum tipo de influência em sua concepção. Logo, mesmo um estrangeiro, ao compor música dentro do território brasileiro, ainda que de forma inconsciente, já sofreria influência do clima, hábitos e costumes do povo brasileiro. Caso consideremos friamente essa afirmação de Barros (2002), poderíamos então definir, como *Música Brasileira*, toda a música produzida dentro do território brasileiro, não importando o período histórico, nem mesmo quem quer que a tenha composto.

No entanto, mesmo sendo relevante tal conceito para guiar nossa pesquisa, é importante considerar outros pontos de vista e, seguindo esses princípios, defrontamo-nos com uma visão um tanto mais analítica que histórica, mas que também possui a sua relevância. Nesse viés, Menezes Bastos (2007a) analisa parâmetros estruturais do que considera como gênero “autenticamente brasileiro” e afirma que:

[...] do ponto de vista técnico-musical, os gêneros considerados como “autenticamente brasileiros” são aqueles que guardam a estrutura harmônico-melódica predominantemente triádica, e de forma geral as tensões disponíveis (“dissonâncias”) na maioria dos casos não são parte dos acordes, e sim, notas auxiliares (MENEZES BASTOS, 2007a *apud* CÔRTEZ, 2012, p. 13).

Uma vez tendo uma ideia do que poderia ser considerado como *Música Brasileira*, falta-nos compreender um pouco mais sobre o que é discutido em relação a conceitos de *Música Popular*. Muito se refere à *Música Popular* relacionando-a com a música urbana e todos os fenômenos por trás da urbanização, ocorridos nas principais cidades brasileiras a partir do século XVIII, a exemplo da seguinte fala de Barros (2002).

[...] a nossa música popular aparece juntamente com os primeiros centros urbanos, no Brasil colonial do século XVIII, por volta de 1730, quando Salvador e Rio de Janeiro despontam como as cidades mais progressistas da Colônia. Mas é só a partir do final do século XIX que se configura a síntese da nossa expressão musical urbana através do hibridismo de sons indígenas, negros e portugueses (CALDAS, 1985, p. 5 *apud* BARROS, 2002, p. 16).

Anteriormente a esse período, devido às dificuldades e subjulgamento por parte dos colonizadores em relação aos indígenas, negros escravos e mestiços, ainda não era possível legitimar o povo brasileiro. Tinhorão (1991) corrobora essa constatação ao dizer que:

Nos primeiros duzentos anos da colonização portuguesa no Brasil, a existência de música popular se tornava impossível desde logo, porque não existia povo: os indígenas, primitivos donos da terra, viviam em estado de nomadismo ou em reduções administradas com caráter de organização teocrática pelos padres jesuítas; os negros trazidos da África eram considerados coisa e só encontravam relativa representatividade social enquanto membros de irmandades religiosas; e, finalmente os raros brancos e mestiços livres, empregados nas cidades, constituíam uma minoria sem expressão, o que os levava ora a se identificarem com os negros, ora com os brancos da elite dos proprietários dirigentes (TINHORÃO, 1991, p. 7 *apud* BARROS, 2002, p. 17).

Ao desenvolvermos estudos acerca de gêneros de música popular urbana no Brasil, é importante lembrar que a forma como eles surgiram não são exclusividades da formação de gêneros brasileiros, guardando bastante similaridade com a história de gêneros mundialmente conhecidos, como a do próprio *jazz*. Côrtes (2012) faz as seguintes constatações a esse respeito ao dizer que:

Ambos surgiram da interseção de vários fazeres musicais, basicamente ligados à vida comunitária, que - ao atravessarem o processo de urbanização e se relacionarem com veículos que viriam a formar o que se conhece atualmente por mercado de bens culturais - foram “estilizados” e sofreram várias transformações ao longo do século XX (CÔRTEZ, 2012, p. 5).

Unindo as duas ideias supracitadas, tanto de conceituação de *Música Brasileira* quanto de *Música Popular*, somos levados a pensar na *Música Popular Brasileira* como um resultado da expressão artístico-musical, realizada em território brasileiro e, influenciada pelo fenômeno urbano que se iniciou no século XVIII, mas que se consolidou a partir do hibridismo melódico e rítmico ocorrido no contato entre povos indígenas locais, negros e o colonizador português.

Certamente não cabe a nós, neste momento, a tarefa de fechar um conceito sobre o que é a *Música Popular Brasileira*, tampouco é esse o objetivo e o interesse por trás da realização deste trabalho. No entanto, podemos utilizar as definições dos autores citados nos parágrafos anteriores para tentarmos nos situar quanto ao patamar de discussão em que esses termos encontram-se.

### 1.1.1. O Choro

Um conceito já bastante explorado por pesquisadores relevantes no meio acadêmico é o que se refere às origens do choro, portanto, a fim de não nos tornarmos muito repetitivos quanto à conceituação desse termo, trataremos de forma um pouco mais resumida sobre o que se define por choro.

Revisitando estudos que versam sobre as origens do gênero choro, somos levados ao Rio de Janeiro da década de 1870, com a forma peculiar na qual os músicos populares interpretavam gêneros tipicamente europeus, tais como as polcas, que eram danças bastante difundidas no território brasileiro desde o ano de 1844 (TINHORÃO, s/d, p. 103). Essa forma peculiar, citada por Tinhorão (s/d), ainda não constituía um novo gênero musical à época e, segundo Kiefer (1990, p. 23), gêneros como as modinhas, *schottisches* e valsas, outros estilos provenientes da Europa, também eram interpretados pelos músicos populares cariocas.

É importante salientar que o toque particular aplicado pelos músicos populares do Rio de Janeiro àquela época na interpretação dos gêneros tipicamente europeus foi amplamente influenciado pelo instrumental utilizado, trazidos pelos colonizadores portugueses, bem como pelos ritmos característicos africanos. Cazes (1998, p. 15) descreve o referido instrumental utilizado por esses músicos formado pelo violão e pelo cavaquinho, heranças portuguesas presentes em todos os países colonizados por Portugal, e que formavam a base dos primeiros

grupos de choro. A esses dois instrumentos, Reis (2010) ainda acrescenta a flauta, nesse período ainda confeccionada em ébano, o que originou grupos também conhecidos popularmente como conjuntos de “pau e corda” (REIS, 2010, p. 38).

Henrique Cazes (1998, p. 15) relaciona o surgimento do choro à forma com que surgiram diversos outros gêneros em diferentes países numa mistura entre a polca europeia, influências principalmente instrumentais como já citamos, trazidas pelos colonizadores portugueses, e influenciada pelas tradições religiosas africanas. Como exemplo, o pesquisador cita o gênero cubano *danzon*, a *beguine*, da Martinica e também o norte-americano *ragtime*. Assim como no brasileiro choro, o nível de mistura desses ingredientes culturais resultou em diferentes gêneros em cada um desses países (CAZES, 1998, p. 15).

Para Severiano (2008, p. 34), durante o período de sua formação, mesmo antes de solidificar-se como um gênero musical, o choro foi impulsionado pela importante participação do flautista e compositor carioca Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880). É atribuída a Callado a composição da música *Flor Amorosa*, do ano de 1877, considerada o primeiro choro da história, conforme afirmação de Almeida (1999, p. 21).

Durante as primeiras décadas de existência, as primeiras composições de choro eram conhecidas apenas como polcas. Severiano (2008, p. 34) corrobora essa observação ao afirmar que essas composições bastante sincopadas devido ao alto teor de influência dos batuques africanos nada mais eram que “polcas abasileiradas”.

Alfredo da Rocha Viana (1897-1973), o Pixinguinha<sup>3</sup>, também reafirma essa ideia no seguinte trecho de uma entrevista transcrito por Salek (1999):

O Carinhoso foi composto por volta de 1916 e 1917. Quando fiz o Carinhoso, era uma polca. Polca lenta. Naquele tempo, tudo era polca, qualquer que fosse o andamento. Tinha polca lenta, polca ligeira etc. O andamento do Carinhoso era o mesmo de hoje e eu classifiquei de polca lenta ou polca vagarosa (PIXINGUINHA *apud* SALEK, 1999, p. 28).

Com o passar dos anos o choro, esse novo gênero brasileiro, foi se consolidando como tal e, conforme Climaco (2012),

Na década de 20 do século XX, nas mãos, sobretudo, do músico Alfredo da Rocha Viana Filho – o Pixinguinha – esse “modo de tocar” se transformou em um gênero musical. O choro se caracterizou, nesse período, por evidenciar as seguintes peculiaridades estilísticas: estilo improvisatório que se efetivava através de variações melódicas, virtuosístico; linhas melódicas fluídicas, ativas, ornamentadas de forma espontânea, muitas vezes em diálogo entre si; alternância de solos instrumentais; rítmica contramétrica básica (CLIMACO, 2012, p. 5).

<sup>3</sup> Alfredo da Rocha Vianna Filho nasceu e morreu no Rio de Janeiro. Compositor, instrumentista, arranjador e orquestrador, “levou ao seu ponto culminante a tradição dos CHORÕES, revelando riquíssima invenção melódica e um uso instintivo do contraponto que chega a transcender o gênero” (SADIE, 1994, p. 728).

## 1.2. A CLARINETA E SUA RELAÇÃO COM O CHORO

A clarineta é um instrumento amplamente difundido e bastante explorado em suas inúmeras possibilidades sonoras na música de diversas nações e culturas ao redor do mundo, adequando-se de forma impar às especificidades e características da música desses povos. Essa reconhecida versatilidade, que possibilita a esse instrumento adaptar-se e inserir-se em uma ampla gama de estilos musicais, pode ser observada na seguinte fala de Cantão e Barbosa (2012):

Existem várias maneiras diferentes de tocar o clarinete do mundo, como no jazz, klezmer, turco, Gypsy e músicas gregas. No Brasil, além da prática de banda, podemos ver diferentes maneiras de tocá-lo no choro, carimbó e frevo. Esta rica diversidade musical constitui a paleta de clarinete colorido, uma linha transversal através de muitas tradições musicais (CANTÃO; BARBOSA, 2012, p. 41)<sup>4</sup>.

Hoje, presente em praticamente todo o mundo, as origens da Clarineta remontam aos anos de 1700, quando Johan Christopher Denner, *luthier* da cidade de Nuremberg (Alemanha), teria inventado o referido instrumento, a partir do *Chalumeau*. Este antigo instrumento, antecessor da clarineta, “no seu estado mais primitivo, era um pequeno tubo de cana com seis orifícios, mais um para o polegar e com uma palheta cortada na própria cana (idioglot) na extremidade superior” (PINTO, 2006, p. 6-7). Também, segundo Pinto (2006, p. 7), não é unânime a afirmação de que Denner seria o responsável por “inventar” a clarineta, no entanto diversos estudiosos, dentre eles Kurt Birsak (1991) e Anthony Baines (1991), que abordam o assunto, apontam o mesmo como autor desse feito.

Sabe-se que a nomenclatura *clarinete* surgiu logo após o acréscimo da chave de registro (chave 12), localizada na parte posterior do instrumento e que é acionada pelo polegar da mão esquerda, e, devido às novas características sonoras obtidas a partir do novo registro mais agudo, o registro de *clarino* (PINTO, 2006, p. 7).

A evolução do clarinete, desde os seus primeiros exemplares até os mais comumente utilizados pelos clarinetistas da atualidade, passando pelo seu repertório nos diversos períodos da música e pelos responsáveis por sua evolução mecânica e acústica, encontra-se registrada de forma bastante detalhada em trabalhos como *Woodwind Instruments & their History*, de Anthony Baines (1991), *The Clarinet and Clarinet Playing*, de David Pino (1980), *The Cambridge Companion to the Clarinet*, de Colin Lawson (1995), *A influência dos*

---

<sup>4</sup> “There are several distinct manners of playing the clarinet in the world such as in the jazz, klezmer, Turkish, Gypsy and Greek musics. In Brazil, besides the band practice, we can see different manners of playing it in the choro, carimbó, and frevo. This rich musical diversity forms the colorful clarinet palette, a transversal line through many music traditions” (CANTÃO; BARBOSA, 2012, p. 41).

*clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório*, de Nuno Pinto (2006), dentre diversos outros importantes autores.

Quanto à chegada do clarinete ao Brasil, é extremamente difícil precisar como e quando ocorreu, considerando a escassez de documentação. Todavia, o mais antigo registro da utilização desse instrumento pode ser encontrado no livro *Minas Gerais - Terra e Povo*, organizado por Guilhermino Cesar (1970, p. 268-269), em uma pesquisa documental realizada por Francisco Curt Lange<sup>5</sup> (1903-1997), na qual um dos documentos encontrados sugere que tal fato se deu quando da posse de Luiz da Cunha Menezes como novo Governador Geral da província (Brasil), no ano de 1783, em Vila Rica (Minas Gerais). Neste mesmo Estado, conforme Freire (2000, p. 14), foram documentadas as primeiras peças para clarineta escritas por compositores brasileiros.

Ainda nesse sentido, Silveira (2009, p. 93) traça um panorama da presença de grandes clarinetistas no Brasil entre o fim do século XVIII e começo do século XIX, dentre os quais destaca os nomes de José Joaquim da Silva e João Bartholomeu Klier. Esses dois clarinetistas, um português e um alemão respectivamente, tiveram sua formação musical realizada na Europa para depois se radicarem na cidade do Rio de Janeiro, fazendo parte da orquestra da Capela Imperial e sob enorme prestígio.

A partir de então, as clarinetas, bem como os clarinetistas, começaram a se fazer presentes e cada dia mais atuantes no cotidiano musical brasileiro, trazendo conhecimentos musicais, geralmente de origem europeia, contribuindo para uma mudança sólida e gradativa da realidade musical do Brasil. Corroborando essa linha de raciocínio, Freire (2000, p. 7-8) afirma que os clarinetistas desempenharam um papel extremamente importante no desenvolvimento musical do nosso país, liderando músicos responsáveis por organizar orquestras e escolas de músicas, incluindo o antigo Conservatório Nacional de Música, à época localizado na capital, Rio de Janeiro, e que mais tarde viria a se tornar a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esses clarinetistas também se envolveram em outros negócios comerciais diretamente relacionados à música, fato que proporcionou o acesso dos músicos do Brasil a materiais impressos originários dos grandes centros musicais europeus.

---

<sup>5</sup> "Musicólogo alemão. Estabeleceu-se em Montevideu em 1930, a convite do governo uruguaio. Dirigiu a seção musical do Instituto de Estudos Superiores do Uruguai, e foi um dos fundadores do SODRE, a principal organização sinfônica da capital. Em 1934 iniciou a publicação do importante *Boletim latino-americano de música*. De 1944 a 1946, realizou pesquisas em Minas Gerais que forneceram a primeira notícia importante sobre a vida musical do barroco mineiro, e resultaram na publicação de 36 volumes de documentos. Suas descobertas estão hoje reunidas em *Ouro Preto depois de longa permanência no exterior*" (SADIE, 1994, p. 519).



A clarineta, apesar de suas origens europeias previamente elucidadas neste trabalho, foi muito bem aceita no ambiente musical do Brasil e construiu uma trajetória bastante ligada à música brasileira tanto erudita quanto popular. Pires e Pires (2008) ressaltam alguns diferenciais desse instrumento que podem ter sido fundamentais nesse sentido.

[...] é um dos instrumentos de sopro mais difundidos no Brasil. Sua grande versatilidade lhe permite transitar tanto no gênero erudito quanto no popular. O grande número de Bandas de Música existentes em todo o território nacional aliado ao custo dos instrumentos nacionais, possibilita que muitos jovens dêem os primeiros passos para a viagem ao mundo musical através do instrumento (PIRES; PIRES, 2008, p. 15).

Pires e Pires (2008) buscam, na declaração acima, enumerar alguns fatores que servem de suporte para justificar “o grande número e a excelência desses instrumentistas espalhados nos grupos profissionais de nosso país”, bem como nos mais variados grupos “amadores”, como as bandas de música civis, as *big bands* e as rodas de choro (2008, p. 15).

Buscando elucidar a participação da clarineta dentro do contexto histórico da música popular brasileira, contexto no qual se enquadra este trabalho, é importante salientar que, desde os primórdios das gravações fonográficas nesse país, este instrumento se fez presente. Essa afirmação é corroborada pela fala de Sandroni (2001), citado por Silva (2008), ao dizer que:

Desde o início da gravação comercial no Brasil, em 1902 até 1917, o repertório era composto basicamente de modinhas e lundus. O acompanhamento era feito por violão, e às vezes também cavaquinho com apoio de flauta ou clarineta para a introdução ou solos (SANDRONI, 2001, p. 188 *apud* SILVA, 2008, p. 37).

Ainda conforme fala de Sandroni (2001 *apud* SILVA, 2008), na gravação realizada pela Casa Edison<sup>6</sup> no ano de 1914, do samba *Pelo Telefone*, de autoria de Donga, fato este considerado como marco inicial das gravações de samba, é possível notar que:

[...] é cantado por Baiano (Manoel Pedro dos Santos, 1887-1944) e, nas partes II e IV, também por um coro misto. O acompanhamento é assegurado por violão, cavaquinho e clarineta. A fórmula de acompanhamento empregada pelo violão é uma versão da “síncope característica”. A melodia da introdução, tocada pela clarineta, é construída sobre o mesmo desenho rítmico [...] (SANDRONI, 2001, p. 191 *apud* SILVA, 2008, p. 38).

No choro, a clarineta foi aos poucos ganhando uma posição de destaque na história desse gênero que é apontado por Severiano (2008, p. 34) como sendo “o mais importante

---

<sup>6</sup> “Fundada por Fred Figner em 1900, situada à Rua do Ouvidor nº 107, a Casa Edison (nome-homenagem a Edison, o inventor do fonógrafo) foi um estabelecimento comercial destinado inicialmente à venda de equipamentos de som, máquinas de escrever, geladeiras etc. Após dois anos de funcionamento, tornou-se a primeira firma de gravação de discos no Brasil”. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/casa-ediso>> Acesso em 20 maio 2018.

gênero [musical] instrumental brasileiro”. Pires (2001) citado por Silva (2008), ao desenvolver seus estudos sobre a difusão do ensino da clarineta no Brasil a partir das contribuições do choro, afirma que “a clarineta foi o terceiro instrumento mais popular, no Brasil, da segunda metade do século XIX, sendo precedido pela flauta e o violão” (PIRES, 2001, p. 11-13 *apud* SILVA, 2008, p. 37). Essas constatações nos levam a entender de que forma ocorreu a junção do choro, ao longo de sua história, com a clarineta, já bastante utilizada no ambiente das bandas de música.

Com o crescimento do gênero choro no cenário da música popular brasileira, foi inevitável o surgimento de grandes clarinetistas com importante participação e que deixaram seus nomes marcados na história desse gênero. Esses clarinetistas se destacaram em seu tempo e, ainda hoje, continuam como referências pelo grande domínio das possibilidades técnico-interpretativas tanto quanto composicionais do choro. Segundo Raulino (2000):

Um considerável número de clarinetistas especializaram-se na composição e interpretação de choros, é destacável a atuação de: José Napolitano, Luís Americano, Lourival Inácio de Carvalho, Abel Ferreira, Severino Araújo, Paulo Moura e Paulo Sérgio Santos, dentre outros (RAULINO, 2000).

Nos dias atuais a clarineta encontra-se totalmente fundida ao ambiente do choro, desenvolvendo o papel de instrumento solista que dispõe de um grande leque de possibilidades tanto na execução de choros rápidos, com grande dificuldade técnica, ou mesmo choros de andamento mais lento, que buscam uma maior beleza no fraseado, bem como transparecer os sentimentos do intérprete ou do compositor. Raulino (2000) confirma nossas palavras quanto à relação da clarineta com o choro ao afirmar que:

A riqueza de seu ritmo, andamento, a linha melódica e o caráter, se afinam de maneira íntima com o extraordinário poder de nuances e a extensa possibilidade de recursos sonoros, oferecidos pelo instrumento. Uma grande afinidade, do ponto de vista técnico e sonoro foi estabelecida entre a clarineta e o choro, vários componentes estilísticos coadunam-se com a versatilidade peculiar do instrumento, encontrando assim o clarinetista, um ambiente propício para desenvolvimento de novas matizes sonoras, nuances cômicas e, enfim, efeitos surpreendentes (RAULINO, 2000).

### 1.3. A IMPROVISACÃO E SUA RELAÇÃO COM O CHORO

Para a elaboração deste tópico, optamos por abordar inicialmente o termo *improvisação*, desde sua etimologia, passando por sua história dentro da música e, por fim, relacionando-a com o choro.

Começando, como dissemos, pelo termo improvisação, constatamos ser este gerador de diversos questionamentos entre estudiosos e músicos com grande experiência e vivências diversas na área do choro desde suas primeiras décadas de existência. Principalmente nas últimas décadas, onde as pesquisas acadêmicas voltadas para a música brasileira vêm ganhando fôlego, a necessidade de transcrever para uma “folha de papel” definições, conceitos e práticas de um gênero tão calcado nas tradições orais faz com que discussões e opiniões diversas emirjam particularmente sobre o que podemos considerar como improvisação no choro.

Para melhor descrevermos os aspectos voltados à improvisação de uma forma geral, faz-se necessário compreender um pouco da etimologia dessa palavra. Versando sobre a origem desse termo, Ruviaro e Aldrovandi (2001) dizem que na improvisação há algo, de certa maneira, imprevisto, levando a ações improvisadas naquele momento oportuno.

*Improvisus (in provisus) = imprevisto, inesperado; Improvise = repentinamente, de improviso. Note-se novamente a formação composta do termo com a utilização da partícula negativa in. O Improvise é aquilo que não era esperado, ou não pode ser previsto. Nesse sentido, seu significado também se aproxima de improvidus = que não está preparado, que não se previu, surpreendido (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 7).*

Entretanto, a improvisação, no fazer musical, acontece de maneira organizada, seguindo certas diretrizes por vezes desconhecidas do público em geral, e não deve ser considerada algo que acontece guiado apenas pela inspiração. Falleiros (2006) corrobora essa perspectiva acerca da improvisação ao dizer que a mesma está longe de acontecer “ao sabor do acaso” e ainda acrescenta que:

*Apesar de a indeterminação, em níveis distintos, ser aquilo que une os diversos conceitos sobre improvisação, nas mais distintas épocas e culturas, neste caso, ela não se trata de uma indeterminação qualquer e total, mas sim apenas da indeterminação de parâmetros específicos em detrimento a outros que se mantêm estáveis. E que, todavia, não se trata de uma combinação de sons aleatórios e ao acaso, mas de uma escolha das combinações entre as notas em busca de coerência musical. Portanto, apesar de que seja, a improvisação, considerada, por vezes, um fazer espontâneo, ela pode ter o papel de organizar, segundo as regras do próprio discurso musical, o material da memória em uma única direção (FALLEIROS, 2006, p. 46).*

### **1.3.1. Contextualização histórica da improvisação musical**

Ao considerarmos um momento oportuno para a realização da improvisação, pensamos este como o tempo real e imediato ao fato imprevisto ao qual o improvisador deverá reagir. Este tempo, na visão musical, está diretamente relacionado ao momento da

performance musical. Portanto, estima-se que quanto maior o arsenal de ferramentas e experiências vividas pelo improvisador ao longo de sua carreira, menos dificuldades terá e melhores saídas encontrará para seus improvisos.

Dependendo de sua função sociocultural, o termo improvisação incorpora uma multiplicidade de significados, comportamentos e práticas. Entretanto, uma característica comum à improvisação é que as decisões dos executantes são realizadas dentro das restrições impostas pelo tempo real da performance. A improvisação é, portanto, considerada uma arte de performance por excelência, exigindo não apenas um longo período de preparação, incluindo um número extenso de experiências formativas musicais e extramusicais, como também habilidades (sofisticadas e ecléticas) de base<sup>7</sup> (KENNY; GELLRICH, 2002, p. 117 tradução de CÔRTEZ, 2012, p. 24).

Seguindo a premissa Kenny e Gellrich (2002 *apud* CÔRTEZ, 2012), Falleiros (2006) também compreende que a evolução qualitativa da improvisação está diretamente relacionada com o nível e a quantidade de experiência absorvida pelo músico improvisador no decorrer de suas atividades musicais. Para tal, Falleiros (2006) se apoia na teoria de Kratus (1996), o qual propõe a existência de sete estágios, cada um com seus predicados próprios, do ponto de vista evolutivo da prática improvisatória musical. Os estágios são: “Exploração, Orientada ao processo, Orientada ao produto, Flúido, Estrutural, Estilístico e Pessoal” (KRATUS, 1996 *apud* FALLEIROS, 2006, p.47).

Gostaria de dar uma breve visão geral do modelo, e então descreverei cada um dos sete níveis em maior detalhe. O primeiro nível, a exploração, é, na verdade, um comportamento pré-improvisativo em que os sons são usados em um contexto vagamente estruturado e em que o artista tem pouco controle sobre o meio de realização ou os materiais musicais. O segundo nível é a improvisação orientada para o processo, na qual o artista começa a usar padrões mais coesos. O terceiro nível é a improvisação orientada para o produto, na qual o artista demonstra uma consciência do público usando princípios estruturais, como a tonalidade e o medidor, o que permitiria ao público seguir o conteúdo sintático da improvisação. No quarto nível, improvisação fluida, o desempenho técnico do artista em instrumento ou voz torna-se relaxado e automático. O quinto nível é a improvisação estrutural, na qual o intérprete emprega um repertório de estratégias para moldar a estrutura geral da improvisação. No sexto nível, improvisação estilística, o artista faz uso de características específicas de um determinado estilo. E o sétimo nível, que raramente é alcançado, é a improvisação pessoal, na qual o artista transcende os estilos reconhecidos para desenvolver um novo estilo<sup>8</sup> (KRATUS, 1996, p. 30 tradução nossa).

---

<sup>7</sup>“Texto original: Depending upon its sociocultural function, the term improvisation incorporates a multiplicity of musical meanings, behaviors, and practices. A feature common to all improvisation, however, is that the creative decisions of its performers are made within the real time restrictions of performance itself. Improvisation is therefore considered to be a performance art par excellence, requiring not only a lifetime of preparation across a broad range of musical and nonmusical formative experiences, but also a sophisticated and eclectic skills base” (KENNY; GELLRICH, 2002, p. 117 *apud* CÔRTEZ, 2012, p. 24).

<sup>8</sup> Texto original: I would like to give a brief overview of the model, and then I will describe each of the seven levels in greater detail. The first level, exploration, is actually a preimprovisatory behaviour in which sounds are

Contudo, é interessante salientar que o improviso não é algo exclusivo da música considerada popular nos dias atuais, visão muito comum na contemporaneidade, tampouco vem de um passado recente na história da música. Muito pelo contrário, desde os períodos em que a música começou a colecionar seus grandes gênios do que hoje conhecemos como música de concerto, ainda no período da música Barroca, Johan Sebastian Bach (1685-1750) já era reconhecido pela sua grande habilidade em improvisar melodias (ALBINO, 2009, p. 69). O mesmo autor ainda observa que “neste período a improvisação era naturalmente aceita no meio musical – havia a clara intenção de improvisar em música” (Ibidem, p. 69).

A improvisação é uma atividade musical que carrega consigo o fato de ser comumente caracterizada como um fazer espontâneo. Contudo, muitos compositores, de diversos gêneros, utilizavam a prática da improvisação como uma maneira de vasculhar sua mente em busca de ideias, temas, desenvolvimentos, enfim: de possibilidades. Utilizam, dessa forma, a improvisação como ferramenta para outras poéticas musicais (FALLEIROS, 2006, p. 45).

Voltando um pouco mais na história da música, antes de darmos prosseguimento, vemo-nos obrigados a lembrar que a história da música sempre esteve atrelada à improvisação do ponto de vista do fazer musical espontâneo, em princípio, desapegado de regras rígidas, mas que com o tempo foi ganhando padrões, principalmente após a utilização da escrita musical. Ainda durante a Idade Média, algumas técnicas direcionadas à improvisação na música começaram seu desenvolvimento chegando a um ponto de maturidade dentro do período renascentista. Dentre essas técnicas, Côrtes (2012) cita:

1. A ornamentação das melodias que, apesar de estar bem estruturada em tratados da época, deveria ser realizada de improviso;
2. A adição de uma ou mais melodias sobre uma linha melódica pré-estabelecida, conhecida como *cantus firmus*;
3. O tema com variações, que consistiu em criar variações sobre determinados temas de origem religiosa ou profana;
4. A improvisação livre, criada utilizando figurações idiomáticas do instrumento por meio de escalas e acordes, resultando em peças denominadas como prelúdio, preambula, fantasia, ricercar ou toccata (CÔRTES, 2012, p. 25).

---

used in a loosely structured context and in which the performer has little control over the performing medium or the musical materials. The second level is process-orientated improvisation, in which the performer begins to use more cohesive patterns. The third level is product-orientated improvisation, in which the performer demonstrates an awareness of the audience by using structural principles, such as tonality and metre, that would allow an audience to follow the syntactic content of the improvisation. In the fourth level, fluid improvisation, the performer's technical performance on instrument or voice becomes relaxed and automatic. The fifth level is structural improvisation, in which the performer employs a repertoire of strategies for shaping the overall structure of the improvisation. At the sixth level, stylistic improvisation, the performer makes use of specific characteristics of a given style. And the seventh level, which is rarely achieved, is personal improvisation, in which the performer transcends recognized styles to develop a new style (KRATUS, 1996, p. 30).

Conforme Ruviano e Aldrovandi (2001, p. 69), o *cantochão*, desde os primórdios da Idade Média, serviu de apoio para a prática improvisatória dando origem, inclusive, a tratados que são conhecidos até os dias atuais, dos quais cita:

Prosdocimus Beldemandis [de 1412 que] menciona duas formas de contraponto: o escrito e o executado (improvisado). Havia então um contraponto que se alimentava da experimentação, e o que era escrito não daria conta da prática. Na Itália, quase um século e meio mais tarde, Vicente Lusitano expõe um procedimento metodológico para aprender a improvisar sobre um *cantus firmus*. Zarlino, em 1573, estabelece regras mais estritas para a improvisação, ao instruir o cantor com mecanismos sofisticados de execução de linhas de contraponto em cânone, com ou sem *cantus firmus*. Portanto, a evolução das práticas musicais se dava cada vez mais em função da escrita (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 69).

A música, nesse ponto histórico, já alcançara grande complexidade, o que acaba por culminar na necessidade da utilização da notação escrita, o que, por sua vez, possibilitou “a manipulação de estruturas complexas que só poderiam ser trabalhadas através da escrita” (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 70). A escrita musical ganha grande importância no meio tanto dos compositores, com seu potencial de registro documental da produção intelectual destes, quanto dos próprios intérpretes instrumentistas, papéis, por vezes, realizados pela mesma pessoa.

Desde então, a dependência na notação para compor música assim como para preservá-la se tornou um dos atributos mais marcantes da cultura musical ocidental, e logo, a composição escrita seria o fundamento prioritário da performance (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 70).

O “embelezamento” de linhas melódicas através da utilização de ornamentação se enraizou no ato improvisacional entre os séculos XIV e XV e acontecia em cima de uma linha composta previamente com notas mais longas. Ruviano e Aldrovandi (2001, p. 70) corroboram esta afirmação dizendo que este processo era baseado na “diminuição” das notas longas da melodia convertendo-as em notas de menor duração, mantendo assim uma grande proximidade à linha original.

Em geral, esta atividade interna de notas contidas numa porção de tempo era operada pelo *performer* e não costumava ser composta, embora ocasionalmente fosse descrita, a título de demonstração, em manuais de execução. [...] A primeira e última nota de tais diminuições costumavam coincidir com a linha pré-estabelecida ou então chegava-se a alguma nota próxima, gerando um movimento de continuidade particular através da dissonância (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 70).

Como a prática musical nunca foi e não é algo exclusivo de uma determinada região ou país, outros países europeus também se organizaram no fazer musical, uma vez que a Europa, neste período da história, era a referência da música ocidental. A tradição dos

virginalistas<sup>9</sup> ingleses foi responsável pela implementação de uma escola de improvisação instrumental que floresceu na Inglaterra do século XVII e se baseava no que era conhecido como *Greensleaves*, o que, conforme Ruviaro e Aldrovandi (2001, p. 73) “contribuiu para a formação do *ground* inglês, que [por sua vez] serviria de base para os improvisadores”. Além da Inglaterra;

Na França do século XVII a *air de cour* foi desenvolvida por autores como Pierre Guédron e Antoine Boësset, importando um pouco da monodia italiana e suas diminuições, com gosto especial pela *antecipazione della sillaba* (*avantson* ou *port de voix*), que consistia em antecipar a nota do canto principal. Já no século XVIII, Couperin começa a balizar o ornamento em função da harmonia; assim, os ornamentos passam a se iniciar sempre no começo de cada pulsação (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 73).

Por volta dos anos 1600, Ruviaro e Aldrovandi (2001) apontam prática improvisatória do que seria futuramente a *candenza* no *Jubilus* do Aleluia. Lá, a vogal “a” seria utilizada melismaticamente de forma a sair do que estava previamente registrado na partitura caracterizando um momento de improvisação, o qual foi descrito por Santo Agostinho como uma expressão efusiva de uma mente que emana alegria sem, no entanto, valer-se da utilização de palavras (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 68).

Observando o momento supracitado onde existe essa liberdade improvisatória, Ruviaro e Aldrovandi (2001, p. 69) puderam notar uma semelhança com o que acontece tempos depois com as apresentações de Farinelli “fazendo piruetas sonoras com uma respiração exatamente no penúltimo momento de uma obra, em uma espécie de grande êxtase sonoro antes do fechamento”. Comparado ao que acontece no choro, também é notória a semelhança dos momentos de improvisação que, em muitos casos, conforme veremos mais adiante, acontece na terceira parte, exatamente antes da volta ao tema inicial que concluirá a peça.

No período musical que se segue, conhecido como Período Barroco, e voltando à nossa linha inicial de raciocínio, além das formas de improvisar apontadas nas linhas anteriores por Côrtes (2012), começa a surgir o improviso com caráter virtuosístico chamado de *cadência*. Conforme Côrtes (2012, p. 26), esses eram “executados em meio ao *concerto*

---

<sup>9</sup> Os virginais eram como um “pequeno tipo de cravo, com um grupo de cordas e saltarelos, e um teclado. O termo foi utilizado na Inglaterra até boa parte do século XVII, para indicar qualquer instrumento de teclado com plectro. Existe, no entanto, uma definição específica consagrada: virginal é um instrumento cujas cordas correm paralelas ao teclado, diferentemente daquele em que as cordas correm diagonalmente (como na espineta), ou diretamente perpendiculares ao executante (como no cravo)”. Disponível em <[http://www.concertino.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6347](http://www.concertino.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6347)> Acesso em 20 maio 2018.

*grosso* que deveriam ser improvisados *adlibitum*<sup>10</sup> pelos solistas, geralmente tendo como referência um acorde de dominante”. As cadências seguiram valorizadas pelos compositores e atingiram seu auge durante o período Clássico.

No entanto, é importante ressaltar que, no período Barroco<sup>11</sup>, a ornamentação<sup>12</sup> se tornou um forte pilar e uma de suas características marcantes no âmbito das artes de forma geral. Na música isso se refletiu fortemente a ponto dos próprios compositores disponibilizarem versões de suas obras já ornamentadas, contudo esperava-se sempre que o intérprete elaborasse suas próprias ornamentações no decorrer de suas apresentações (CÔRTEZ, 2012, p. 26).

Numa forma ABA, por exemplo, o segundo A teria que conter diferenças claras de articulação, ornamentação, adições e omissões que sem dúvida instigavam a criatividade no ato de tocar, fazendo com que o *performer* experimentasse diferentes maneiras de tocar a mesma passagem (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 73).

Com a afirmação do sistema tonal, o uso do baixo contínuo passa a predominar na execução do repertório da época. Este era realizado de maneira improvisada pelo executante que ficava encarregado de preencher os acordes, a partir de baixos que poderiam aparecer com ou sem cifras, e utilizar a rítmica respeitando o estilo da peça bem como lançando mão de toda sua musicalidade e criatividade. A improvisação desse baixo contínuo nos remete a um processo semelhante que acontece na música popular, mais especificamente, no choro (CÔRTEZ, 2012, p. 26). Afirmando a importância do baixo-contínuo do ponto de vista estrutural da música barroca, Ruviaro e Aldrovandi (2001) dizem que:

O período Barroco é marcado pela estruturação do baixo-contínuo, que passou a demarcar mais precisamente as pulsões rítmicas, emoldurando a música com um rigor de pulso mais acentuado. Sua presença como elemento estrutural da composição ordenava a improvisação, que passou a estar mais associada à configuração de acordes, de estruturas acordais inseridas no contexto do contínuo. Aspectos mais melódicos se tornam cada vez mais harmônicos (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 71).

<sup>10</sup>“Expressão originalmente latina que significa ‘à vontade’”. Disponível em <<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/ad%20libitum/23601/>> Acesso em 20 maio 2018.

<sup>11</sup> “Termo que designa o período ou estilo da música europeia que cobre aproximadamente os anos de 1600-1750. Usado pela primeira vez em francês, origina-se de uma palavra portuguesa que qualifica uma pérola de formato irregular; inicialmente, foi empregado para sugerir estranheza, irregularidade e extravagância, aplicando-se mais às artes plásticas do que à música. [...] tem um número variado de estilos e espírito, incluindo o uso do baixo contínuo e aplicação da doutrina dos afetos. [...] Entre os primeiros compositores barrocos mais importantes incluem-se Monteverdi, Giovanni Gabrieli e Schültz; [...] Alessandro Scarlatti, Corelli, Lully e Purcel; [...] Bach, Haendel, Vivaldi, Domenico Scarlatti, Couperin e Rameau” (SADIE, 1994, p. 77).

<sup>12</sup> Ornamentos são as notas estranhas ao desenho melódico, e servem para adornar as notas reais da melodia, aumentando-lhes o efeito, dando-lhes mais brilho e graça. [...] Os principais ornamentos, mais frequentemente usados, são os seguintes: apogiatura, mordente, grupeto, trinado, floreio, portamento, cadência melódica e harpejo (PRIOLLI, 2012, p. 88).



A improvisação musical, até então produzida no transcorrer dos anos em que a música barroca imperou, já não estava tão presente no período da música que se segue, o Classicismo. Nessa nova fase das artes, a música ganha mais formalidades e tende a ser escrita de forma mais detalhada, e o que antes era improvisado na execução dos baixos contínuos passa a ser representado em partitura para o executante, assim como as ornamentações.

A prática de escrever versões ornamentadas das obras, assim como escrever as cadências que costumavam ser improvisadas, passa ser empregada com maior frequência pelos compositores deste período. Tais versões escritas passaram a ser reproduzidas, reduzindo bastante a prática da improvisação na música clássica (CÔRTEZ, 2012, p. 27).

Corroborando Côrtes (2012), Ruviaro e Aldrovandi (2001) também apontam para uma liberdade mais limitada dentro da música do período Clássico, ao compararmos com a improvisação no período Barroco.

A improvisação continuou a fazer parte da prática musical, embora fosse bem mais dosada, dividindo-se em dois tipos: na forma de adornos sobre uma música preestabelecida e na forma de peças livres de salão (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 74).

Até mesmo as cadências ganham nova roupagem, passando a depender cada vez menos da criatividade e da ousadia do intérprete no momento de uma apresentação pública. Com isso, a música escrita se sobrepõe progressivamente à música improvisada. Ruviaro e Aldrovandi (2001, p. 74) dizem que as cadências “se tornavam mais e mais pré-programadas”, o que significa que eram pensadas e estudadas minuciosamente com certa antecedência e, por vezes, eram até mesmo escritas pelo intérprete ou mesmo pelo compositor.

Quanto ao compositor, vale mencionar dois fatores cruciais que colaboraram para este declínio da improvisação em concerto: o desejo e uma crescente valorização da autenticidade do que o autor queria expressar, e a freqüente decepção com *performers* mais preocupados com os dedos ou cordas vocais em movimento do que com a escuta. Mozart, por exemplo, raramente escreveu esqueletos (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 74).

Já no período Romântico, as composições passam a exibir maior riqueza de detalhes, buscando transmitir de forma ainda mais fiel as ideias do compositor. Com isso, as figuras do intérprete e do compositor tendem a se dissociar uma da outra, cabendo a cada um o seu papel dentro da idealização e da execução de peças cada vez mais virtuosísticas.

O peso do trabalho do compositor aumenta, restringindo [ainda mais] a liberdade dos músicos praticamente para o campo de interpretação. Assim como as cadências, os prelúdios, que eram anteriormente improvisados e serviam como peças de abertura dos concertos, passam a ser reproduzidos a partir de versões escritas. Nota-

se uma mudança no perfil do intérprete, que anteriormente era muitas vezes também compositor das peças e passou aqui a ser cada vez mais um especialista no seu instrumento, mais um executor que um criador (CÔRTEZ, 2012, p. 28).

É importante salientar outro fator que pode ter contribuído para o declínio do uso da improvisação no período Romântico, qual seja, o aumento do tamanho não só das orquestras mas também das salas de concerto, criando, assim, um ambiente totalmente diferente daquele, por vezes intimista, dos salões reais (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 75).

Muito em decorrência das limitações impostas pela partitura ricamente detalhada das obras compostas durante o período Romântico, ao passar do tempo, o ato improvisatório na música de concerto foi perdendo sua força. Apesar de os compositores manterem as *cadenzas* em seus concertos, a improvisação foi gradativamente sendo mais difundida dentro dos gêneros de música popular, dentre os quais o jazz viria a assumir um papel de destaque mundial em seu desenvolvimento (MATOS, 2012, p. 43).

Ruviaro e Aldrovandi (2001) apontam para o mesmo caminho histórico apontado por Matos (2012) ao dizer que:

[...] o impulso criativo da improvisação foi deixando de se fazer presente no cotidiano dos instrumentistas; assim, começa a declinar a figura do compositor-*performer*, e mesmo o mito do criador como aquele que “sai tocando”, embora tenha perdurado até o início do século XX em músicos como Busoni e, ainda hoje, em um certo sentido, no meio *jazzístico* (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 75).

Para Ruviaro e Aldrovandi (2001, p. 75), “a improvisação se vinculava cada vez mais a uma atividade caseira, um exercício de descoberta e uma prática diária que foi deixando de fazer parte das apresentações públicas”. É bem provável que essa vinculação a uma atividade caseira, sugerida por Ruviaro e Aldrovandi (2001), e a sua difusão dentro da música popular apontada por Matos (2012) tenha vindo a torná-la tão forte dentro dos gêneros populares mundo afora.

### 1.3.2. Improvisação no Choro

Vislumbrando as inúmeras possibilidades técnico-interpretativas inerentes à interpretação do choro, um elemento de destaque e que deve ser lembrado aqui é o improviso ou a improvisação. Com o fim de esclarecer a forte relação entre o choro e a improvisação para este trabalho, decidimos levantar um pouco da trajetória de tal recurso interpretativo dentro da história do gênero estudado, bem como algumas especificidades em sua utilização.

Ao abordarmos a improvisação na música instrumental brasileira, observamos a pesquisa de Côrtes (2012, p. 34), a qual aponta o frevo, o baião e o choro como gêneros

similares em relação à sua construção improvisatória, guardando entre si, no entanto, diferenças quanto à escolha do material musical característico inerente a cada um dos gêneros. Logicamente a escolha de um material adequado que será utilizado no momento da performance *ao vivo* também é responsável por diferenciar o que é o improviso no choro e o improviso no *jazz*, fato bastante discutido em pesquisas científicas e em conversas informais sobre o tema. A utilização dessas diferentes características entre os diversos gêneros musicais no ato da improvisação, sejam eles brasileiros ou não, é chamada pelo autor, baseado em estudos de Bailey (1993), de “improvisação idiomática, ao passo que faz uso de elementos e procedimentos que, ao serem combinados, representam o ‘idioma’ de um determinado gênero musical” (CÔRTEZ, 2012, p. 35).

É importante considerar que a improvisação traz consigo elementos típicos da composição musical, com um diferencial bastante importante, o fator temporal, ou seja, enquanto a improvisação acontece em tempo presente, a composição é elaborada com determinada antecedência à performance. Cruz (2012) observa algumas dificuldades da improvisação e diz:

Diferentemente da composição, que pode ser repensada, a improvisação acontece em tempo real, o que exige do músico um conhecimento amplo de procedimentos musicais, padrões melódicos e rítmicos que fazem parte do vocabulário de um determinado gênero (CRUZ, 2012, p. 12).

O “vocabulário de um determinado gênero” apontado por Cruz (2012) pode ser compreendido do que Bailey (1993), citado por Côrtes (2012, p. 35), chama de “improvisação idiomática”. Bailey (1993) concorda com os dizeres de Cruz (2012) ao sustentar que, para ser entendido como improviso dentro de um gênero específico, “a criação deve acontecer em tempo real com sua execução, levando em consideração o uso de elementos musicais recorrentes no gênero selecionado” (Bailey *apud* CÔRTEZ, 2012, p. 35).

Refletindo acerca das definições acima, o intérprete deve ser detentor de um conhecimento consideravelmente aprofundado dos elementos musicais, rítmicos, melódicos, citações de outras músicas, fraseados etc., que fazem parte da prática de um determinado gênero, para que possa utilizá-los com considerável segurança e destreza nos instantes dedicados ao improviso.

Pensando dessa maneira, Côrtes (2012, p. 35) levanta a seguinte questão: “se a progressão harmônica encontra-se definida e os elementos musicais são previamente estudados, onde estaria a improvisação”? Buscando responder a tal pergunta, o próprio autor propõe o elemento temporal como determinante ao salientar que “a improvisação reside na

maneira de articular esses elementos no momento da performance, nas escolhas feitas pelo solista, nas conexões que ele realiza entre os elementos estudados e aquilo que o ouvinte espera como resultado final” (CÔRTEZ, 2012, p. 35).

Portanto, podemos ver a improvisação como uma forma de compor instantaneamente, no momento da performance, tal qual um pintor de rua que reproduz rostos de seus clientes nunca antes vistos e realiza sua arte baseado em uma bagagem de conhecimentos e experimentos prévios. Numa visão mais generalizada, na música, “define-se usualmente a improvisação como a criação de um trabalho musical ou da forma final de um trabalho musical enquanto ele se dá no tempo” (RUVIARO; ALDROVANDI, 2001, p. 68). É interessante notar que mesmo os autores da frase aqui citada, ao utilizarem a palavra “usualmente”, deixam de fechar categoricamente o conceito de improvisação na música, ou seja, admitem a possibilidade de existir músicos, pesquisadores etc. que pensem de forma diferente.

Como nos conta mais detalhadamente Côrtes (2012, p. 36), citando Ramalho (2002), a improvisação está bastante presente, não apenas no choro, como também em diversos gêneros da música popular brasileira, principalmente naqueles baseados no canto popular como o “repente” nordestino, também conhecido como “desafio”. Tais práticas musicais acontecem na forma de versos improvisados alternadamente entre os cantores intercalados por interlúdios instrumentais. O mesmo autor faz menção a outras manifestações musicais como o “samba de partido auto” e o cururu, carioca/baiano e do interior paulista, respectivamente, e que seguem basicamente a mesma estrutura adotada pelos repentistas com improvisação de versos cantados.

Direcionando a discussão para nosso ponto de interesse, a improvisação no choro, e contribuindo para a valorização desse elemento característico dentro do referido gênero, Henrique Cazes (1998) cita, em seu livro intitulado *Choro: do quintal ao Municipal*, uma passagem da carta “A Propósito do Choro”, do Maestro Lindolpho Gomes Gaya (1977). Nessa carta, Gaya (1977) diz: “É importante lembrar que o choro traz consigo o mesmo elemento que permitiu ao jazz atingir seu grande desenvolvimento: improvisação. Esta é sua grande força. A alegria contagiante de brincar com a música quase como num circo” (GAYA, 1977 *apud* CAZES, 1998, p. 163).

O clarinetista e saxofonista Paulo Moura (1932-2010), referência na música popular e mais especificamente do gênero choro, por toda sua vida e obra dedicadas ao mesmo, inicia o prefácio do livro *A Estrutura do Choro* de Carlos Almada (2006, p. 1) com a emblemática frase: “Fazer música popular é improvisar”. A partir desse depoimento, podemos

compreender um pouco mais o quanto o ato de improvisar está fundido ao choro e aos demais gêneros de música popular no Brasil em seus diferentes graus de modificação e ornamentação das linhas melódicas originais.

Jairo Severiano (2008) também corrobora as opiniões acima em sua obra *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade* (2008, p. 34), ao apontar a improvisação como uma das principais características apresentadas pelo choro e que foi se desenvolvendo ao longo dos anos por gerações de excepcionais músicos.

Conforme Falleiros (2006, p. 56), referindo-se ao choro, “o termo improvisação tem significados distintos em épocas diferentes”. O autor considera que o improviso no choro nos dias atuais é bastante comparado à forma com que acontece no *jazz*, guardando suas diferenciações idiomáticas, o que, no entanto, não era pensamento comum na época em que o choro surgia, ainda como uma forma abasileirada de tocar a música europeia. Naquele tempo:

[...] improvisação [no choro] se referia à própria maneira como geralmente ocorria a música, à maneira como a música era feita assim sem partitura, sem cerimônia, alterada ao gosto do intérprete (no intuito de demonstrar sua expressão), sem ensaio, sem muito arranjo, sem programação prévia, isto é, feita ali, no momento e com o que se tinha em mãos (FALLEIROS, 2006, p. 56).

Como foi explanado no tópico anterior desta pesquisa, várias questões podem vir à tona quando discutimos o ato de improvisar relacionado com a origem do choro ou de qualquer outro gênero musical popular de alguma nação. Dentre essas questões, Albino e Lima (2011, p. 71) tecem observações quanto a essa relação.

No universo musical observa-se que as práticas improvisatórias sempre estiveram presentes na gênese das novas concepções que viriam a se tornar estilos ou na criação de novas modalidades notacionais, contribuindo, mesmo que de forma nebulosa, para o desenvolvimento das mesmas. Muitos relatos comprovam a presença da improvisação na criação de novos sistemas notacionais, gêneros e estilos musicais, no entanto, à medida que esses sistemas e gêneros se consolidavam, a improvisação saía de cena (ALBINO; LIMA, 2011, p. 71).

Portanto, o surgimento de diversos gêneros musicais existentes passa por processos semelhantes com forte relação com a improvisação e a oralidade, que nada mais é que a passagem de informações de pessoa para pessoa, de geração para geração, sem a utilização de um registro escrito. Para Albino e Lima (2011, p. 77), “tanto a oralidade, como a improvisação, foram componentes importantes no desenvolvimento do choro”. Esses autores corroboram a ideia da liberdade dos intérpretes quanto à notação das partituras impressas, resultando em melodias que permaneciam sempre abertas a mudanças, conforme a criatividade e a técnica do instrumentista solista.

Comumente, o que se executava musicalmente não era o que estava escrito na partitura. É o típico caso de uma música que estava sendo criada e modificada ao mesmo tempo em que era executada. A notação musical transcrita servia apenas de guia para os solistas, da mesma forma como ocorreu com a música executada no período Barroco (ALBINO; LIMA, 2011, p. 77).

Quando falamos em improvisação no choro é de extrema relevância lembrar que a partitura, hoje, tem como principal função guiar o intérprete durante sua interpretação servindo como:

[...] base para que o executante conheça a peça, ou seja, dar um ponto de partida para que o intérprete vá além do que está escrito, mostre sua musicalidade e capacidade de improvisação, o que implica também em mostrar o seu virtuosismo no instrumento (MATOS, 2012, p. 49).

Ruviaro e Aldrovandi (2001, p. 83) ratificam a ideia de utilização mínima da partitura, ou seja, apenas como base da interpretação que será construída pelo intérprete. Esses autores dizem que “devido à sua não-fixidez intrínseca, a improvisação prescinde de partitura escrita”, e servirá para indicar ao improvisador aspectos micro e macroestruturais da obra a ser tocada.

Jacob do Bandolim (1967), ao ser questionado sobre o uso de partitura na interpretação do choro, expõe uma opinião bastante forte e se mostra totalmente contrário a essa prática, uma vez que, segundo ele, a partitura o limitará em sua interpretação e improvisação.

Há dois tipos de chorões: há o chorão de estante, que eu repudio que é aquele que bota o papel pra tocar choro e deixa de ter a sua... perde a sua característica principal que é a da improvisação; e há o chorão autêntico, o verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois dar-lhe o colorido que bem entender, este que me parece o verdadeiro, autêntico, honesto chorão de maneira que não há questão de maneira de chorar (JACOB DO BANDOLIM, 1967 *apud* CÔRTEZ, 2006, p. 28).

Carrasqueira (2001), citado por Albino e Lima (2011), explana sobre a forma pela qual o compositor – que muitas vezes também é o intérprete de suas obras – atuava nas rodas de choro, considerando a oralidade e a improvisação naturais da criação do choro.

É de suma importância ressaltar que nem sempre Pattápio foi fiel ao texto impresso das obras que gravou, mesmo porque, suas composições ainda não estavam editadas nessa época. Nosso propósito é aclarar somente as diferenças mais significativas, reiterando seu caráter inventivo de músico-criador, em interpretações surpreendentes para um jovem músico de apenas 22 anos de idade (CARRASQUEIRA, 2001, p. 14 *apud* ALBINO; LIMA, 2011, p. 77).

Outra opinião, que eleva o caráter pessoal da interpretação do choro exaltando a liberdade do solista quanto à partitura, é exposta por Jacob do Bandolim (1967). Segundo ele, o improviso serve para aumentar as possibilidades de o intérprete deixar aflorar seus sentimentos e sensações em relação às melodias que está tocando, não sendo obrigado,

portanto, a reproduzir exatamente aquilo que o compositor tenha escrito. Jacob (1967) faz uma alusão ao trabalho de um pintor que “reproduz um quadro da natureza que se apresenta a todos de uma forma e ele interpreta de outra” (JACOB DO BANDOLIM, 1967 *apud* CÔRTEZ, 2006, p. 26).

Mesmo focando nossa pesquisa no ato de improvisar no âmbito do choro, é inevitável que, em determinados momentos, relacionemos o improviso do choro ao improviso do *jazz*, como já havíamos dito. Nesse aspecto, Sá (2000, p. 67 *apud* ALBINO; LIMA, 2011, p. 78) afirma que a forma tradicional do choro, dividida em três sessões (ABACA), é um dos pontos que auxiliam na diferenciação da maneira pela qual acontece o improviso em ambos os gêneros. Enquanto no *jazz* o improviso é realizado após a exposição de um único tema, o mesmo autor considera que a música do choro “já é suficientemente rica em suas melodias” pelo fato de possuir em sua forma ternária três melodias diferentes, mas que guardam semelhanças entre si (SÁ, 2000, p. 67 *apud* ALBINO; LIMA, 2011, p. 78).

Seguindo a mesma ideia apresentada acima, de uma forma particular, o choro possui características e tradições que se solidificaram no decorrer de sua história, as quais levam o intérprete habituado ao ambiente das rodas de choro a não realizar seus improvisos de forma totalmente livre.

No caso do choro não existe um improviso nascido de divagações, isto é, não se espera do músico chorão que ele simplesmente improvise melodias que porventura venham à sua mente ou a seus dedos, compondo assim uma espécie de choro instantâneo. O improviso chorão nasce de um choro previamente concebido, portanto, ele possui um referencial que será também o seu limite. Mas tendo em vista que o tipo de improviso que se costuma fazer no choro é fundamentado na melodia, o que ocorre, portanto, é que esta é permanentemente lembrada ou citada durante a improvisação. Trata-se por conseguinte de uma variação melódica (SÁ, 2000, p.69 *apud* ALBINO & LIMA, 2011, p. 78).

Corroborando as premissas da opinião de Sá (2000, p. 69 *apud* ALBINO & LIMA, 2011, p. 78), Falleiros (2006, p. 46) também concorda que a improvisação no choro segue modelos e tradições perpetuadas no decorrer dos anos de história por músicos excepcionais e não ocorre “ao sabor do acaso”.

Apesar de a indeterminação, em níveis distintos, ser aquilo que une os diversos conceitos sobre improvisação, nas mais distintas épocas e culturas, neste caso, ela não se trata de uma indeterminação qualquer e total, mas sim apenas da indeterminação de parâmetros específicos em detrimento a outros que se mantêm estáveis. E que, todavia, não se trata de uma combinação de sons aleatórios e ao acaso, mas de uma escolha das combinações entre as notas em busca de coerência musical. Portanto, apesar de que seja, a improvisação, considerada, por vezes, um fazer espontâneo, ela pode ter o papel de organizar, segundo as regras do próprio discurso musical, o material da memória em uma única direção (FALLEIROS, 2006, p. 46).

Almada (2006, p. 55) faz observações no que diz respeito às diversas técnicas empregadas em ambos os gêneros, bem como quanto ao propósito da existência do improviso no *jazz* e no choro. Também faz algumas ressalvas quanto ao improviso no choro ao considerar o emprego do termo “variação”, em sua opinião, como o mais apropriado às realizações dos chorões em suas performances.

### 1.3.3. Improvisação por “variação”

Para melhor entendermos o termo “variação”, relacionado à improvisação no choro, empregado e defendido por Almada (2006), temos uma definição bastante relevante de autoria de Schoenberg (1991) e que se enquadra consideravelmente bem nesse caso:

Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico [...] a variação exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes [...] (SCHOENBERG, 1991 *apud* FALLEIROS, 2006, p. 53).

Falleiros (2006) corrobora esse pensamento de Schoenberg (1991) dentro do âmbito do choro ao afirmar que, apesar das mudanças das melodias principais através da aplicação de uma variação por parte do improvisador, “uma certa estrutura básica deve ser mantida, garantindo assim a conexão com o original” (FALLEIROS, 2006, p. 54).

Também para Almada (2006, p. 55), não é tarefa complicada entender quando e nem o quanto de técnicas de “variações” (ou improviso) poderão ser aplicadas ao longo de um determinado choro, uma vez que sua “estrutura formal tripartite”, a única em *rondó* na música popular brasileira, juntamente com suas inter-relações temáticas, fornecem-nos um razoável número de repetições de melodias.

O simples fato de a parte A (a principal) na execução de um choro convencional ser apresentada por quatro vezes fornece uma boa pista das razões pelas quais os instrumentistas de maior talento (que sempre existiram em grande quantidade na longa e gloriosa história do choro) tenham se sentido naturalmente impelidos em direção à variação melódica. É inegavelmente mais artístico e mais desafiador tratar sob diferentes aspectos uma melodia recorrente (a competição entre virtuosos – marca registrada do choro desde suas origens – deve ter, sem dúvida, contribuído ainda mais para o desenvolvimento das improvisações no gênero) (ALMADA, 2006, p. 55).

A forma com que as ideias da improvisação são desenvolvidas dentro do choro podem, erroneamente levar a uma aparente sensação de que seria algo fácil de ser realizado, ao defrontarmos isso com a infinidade de possibilidades improvisatórias do *jazz*. Conforme analogia de Almada (2006, p. 56), é “como se todos os motivos disponíveis para a variação [improviso] de choros estivessem dentro de uma espécie de caixa, esperando a vez de serem



usados, como num sorteio”. Tudo isso, na realidade, é o que mantém as características inerentes ao choro no decorrer de sua história, evitando uma possível dissolução desse gênero ao longo do tempo (ALMADA, 2006, p. 56). Quanto à interpretação do choro:

[...] no final das contas o que realmente importa é como, num caso ou no outro, a tarefa dos aproveitamentos motivicos será concretizada. Uma tarefa que requer grandes dozes de experiência estilística, variedade, coerência e equilíbrio formais, tirocínio e planejamento mental estratégico, em níveis cada vez mais eficientes e rápidos. Sem tais qualidades não se forma um grande improvisador no choro (ou em jazz, a bem da verdade): são nessas qualidades, isto é, no trabalho intelectual, que reside a maior parte da dificuldade da arte da improvisação (ALMADA, 2006, p. 56).

Por vezes as “variações” ocorrem em seções que se repetem (a lembrar AABBACCA) no decorrer de um choro, contudo Côrtes (2012, p. 37), ao estudar o ato improvisatório também no frevo e no baião, pode perceber “improvisações que acontecem de maneira súbita sobre um trecho da harmonia, retomando em seguida a melodia principal”. Conforme o mesmo estudo, esse tipo de improviso pode acontecer em qualquer ponto da melodia original, sem prévia escolha ou comunicação do solista, e retomando a melodia original logo em seguida (CÔRTEES, 2012, p. 37).

#### **1.3.4. Improvisação no formato *chorus***

Observando que a improvisação proposta por Almada (2006) e chamada pelo mesmo de “variação” guarda grande proximidade com a melodia original do trecho a ser improvisado, é notório no choro o florescimento de uma improvisação um tanto quanto afastada da linha melódica original, mais próxima ao formato *chorus*, mas que, mesmo assim, mantém fidelidade aos elementos característicos desse gênero.

Embora o ato de improvisar no choro esteja bastante associado à realização dos contracantos executados ao violão 7 cordas, ao acompanhamento (violão, cavaquinho e pandeiro) ou mesmo à realização da ornamentação, articulação e variações, pode-se constatar através de gravações, apresentações e rodas de choro que a improvisação de uma nova linha melódica (próxima ao “formato *chorus*”) tem sido cada vez mais constante, pelo menos nos últimos 30 ou 40 anos (CÔRTEES, 2012, p. 38).

Esse tipo de improvisação faz uso de uma visão harmônico-polifônica da ideia a ser improvisada por parte do instrumentista solista (BASTOS; PIEDADE, 2006, p. 933 *apud* CÔRTEES, 2012, p. 39). O instrumentista solista, com conhecimento e domínio técnico, certamente saberá como acrescentar essas possibilidades em seu arsenal de ideias a serem empregadas no momento oportuno de sua performance musical.

Esta melodia improvisada, que interage com a liberdade do acompanhamento, não tem relação de variação com a melodia principal, trata-se realmente de uma nova linha elaborada sobre a progressão harmônica de uma das partes do choro. Contudo, variações melódicas e ornamentos continuam recorrentes, sendo que uma prática não anula a outra (CÔRTEZ, 2012, p. 38).

Mas como isso acontece dentro do choro? Côrtes (2012, p. 44) aponta para uma execução semelhante àquela que acontece no improviso em forma de “variação”, ou seja, em uma determinada seção repetida da música, os solistas poderão se revezar, ou não, a depender do arranjo, na improvisação de um *chorus* de 16 compassos, o que corresponde a uma progressão harmônica completa da peça. Para entendermos melhor, Côrtes (2012, p. 44) traça o seguinte esquema:

1. Exposição de todas as seções do choro (AA BB A CC A ou AA BB A);
2. Retorno à harmonia da seção C ou B, repetindo-a várias vezes;
3. Cada um dos integrantes (ou aqueles que se julgarem habilitados) improvisa uma melodia sobre a harmonia da seção que foi retomada para os solos;
4. Os músicos vão revezando os solos como num desafio;
5. Retorno para uma última exposição da seção A.

### 1.3.5. Outras ferramentas para improvisação no choro

Saindo um pouco das ideias de improvisos em forma de “variação” e de *chorus*, citadas, respectivamente, por Almada (2006) e por Côrtes (2012), outros autores abrem um leque maior de possibilidades quanto às formas de improvisar dentro do âmbito do choro ao considerarem que, além da construção de novas melodias que tomam por base uma proximidade com a melodia originalmente escrita, ou que façam uso de seus aspectos harmônicos para a elaboração de uma nova melodia, o uso da ornamentação também pode ser considerado improvisação.

Santos (2006) aponta momentos na história e as relações com outros gêneros que podem ter influenciado nesse processo dentro do choro:

É de opinião deste autor que no Choro pode ser encontrada uma improvisação mais ornamental e que a prática de improvisação em *chorus* tornou-se mais comum depois da *Bossa Nova*. Por fim, como no *Jazz*, muito do acompanhamento é improvisado, balizados pela função dos instrumentos no conjunto, pela harmonia e pelo tempo estabelecido na música (SANTOS, 2006, p. 179).

Sadie (1994) define a ornamentação também como um ato improvisatório ao considerar que “o instrumentista ou cantor adorna uma linha determinada, em geral com muita liberdade, para aumentar a expressividade e exibir sua inventividade e brilho” (SADIE, 1994, p. 450). Para Santos (2014):

Devido ao seu resultado sonoro, podemos entender que a ornamentação também se trata de um padrão de improvisação por acréscimo de notas, se comparado à partitura original. Outros padrões de improvisação por acréscimo e também por supressão de notas, em muitos casos, mais explícitos que os ornamentos, podem também ser encontrados. Muito comum também é encontrarmos a substituição de ritmos existentes nas partituras por outros, dependendo das intenções do intérprete (SANTOS, 2014, p. 66).

Seguindo essa linha mais ampliada de possibilidades improvisatórias dentro do choro, Falleiros (2006, p. 58) compartilha a opinião de que até mesmo “a própria interpretação melódica no contexto do choro, sendo ela mais ousada ou rebuscada, em suas alterações de tempo, notas e ornamentações, é chamada de improvisação”.

O mesmo Côrtes (2012, p. 37), que observa no choro a presença do improviso em formato *chorus*, acredita que a presença da ornamentação em rerepresentações de melodias originais, bem como o processo que implica em modificações rítmicas, bastante comum também em outros gêneros de música popular brasileira, como o frevo e o baião, denotam ferramentas de improvisação.

Quanto às alterações rítmicas, muito encontradas na interpretação do choro, Salek (1999) explana que:

[...] esses padrões visam realçar e valorizar [...] características estilísticas, seja reforçando-as, através da repetição e acréscimo ou diluindo-as através da substituição e modificação. Dessa maneira não corremos o risco de fazer desses padrões entidades autônomas, transformando-os em “patterns” do choro e assim desprovendo-os de toda sua força maior, que é o fato de estarem inseridos na improvisação (SALEK, 1999, p. 64).

Ao contrário do que podemos ser levados a pensar, o improviso no choro não constitui algo exclusivo dos instrumentos e instrumentistas solistas. É facilmente perceptível que os instrumentistas responsáveis pelo acompanhamento eram exímios improvisadores, pois se aproveitavam das repetições do choro para exibirem toda sua criatividade e domínio do instrumento.

Em cada repetição, em cada nova execução, percebe-se que esses acompanhamentos são executados de maneira diversa e espontânea. Apesar das restrições formais, o choro tem mantido a presença da improvisação, sendo, ainda hoje, o gênero onde mais se improvisa e onde mais se respeita o improvisador no Brasil (ALBINO; LIMA, 2011, p. 78).

### **1.3.6. Improvisar ou não no Choro?**

Apesar do conhecimento a respeito das diferentes formas de improvisar inerentes ao choro, tanto aquelas nascidas com esse gênero, quanto aquelas incorporadas devido ao contato

crescente com outras culturas musicais, determinados questionamentos ainda são frequentes quanto à possibilidade ou não de se improvisar no choro, baseando-se nas primeiras gravações encontradas. Nessas gravações, é possível notar a pouca utilização de melodias improvisadas e que em muitos casos eram realizadas tendo os próprios compositores como intérpretes. A esse respeito, observando a história e servindo como uma das possíveis justificativas para essa constatação, Albino e Lima (2011) são da seguinte opinião:

Nas gravações existentes, observa-se recorrentemente que o músico que executa a melodia (músico solista), não foge muito dela, pois tais modificações seriam “perseguidas” facilmente pelos habilidosos e intuitivos músicos acompanhantes. (ALBINO; LIMA, 2011, p. 78).

Exemplificando a forma de improvisar dessa época, Matos (2012) cita uma gravação do choro “Flor Amorosa”, do flautista Joaquim Antônio Callado, ressaltando a utilização de uma harmonia elaborada em cima de acordes consonantes e fazendo utilização bastante limitada de dissonâncias enfatizando o campo harmônico do tom principal. Com a improvisação geralmente aparecendo no momento em que a terceira parte do choro se repete, essas se caracterizavam por serem curtas e baseadas em ornamentos, arpejos, escalas e antecipações executados conforme cada acorde da harmonia do choro era executado (MATOS, 2012, p. 18).

Valente (2009) concorda com a constatação acima colocada, além de dar mais pistas do que, de fato, acontecia, tanto no ambiente severo dos estúdios de gravação, como no ambiente familiar e de amigos, do qual floresceu a verdadeira essência e criatividade do choro.

Acreditamos que a falta de improvisação encontrada nas gravações não era necessariamente o que acontecia nas rodas de choro. Talvez seja precipitado afirmar que o choro era tocado da mesma maneira nos dois lugares, uma vez que nas rodas existia mais liberdade e não havia o limite do tempo dos estúdios de gravação; além disso, a descontração do ambiente - geralmente familiar e aberto tanto a amadores quanto a profissionais favorecia a improvisação (VALENTE, 2009, p. 43).

Partilhando ambos da mesma opinião, Valente (2009) cita Franceschi (2000, p. 138), ao asseverar que:

O que se escreveu, mitificando a criatividade de interpretação do choro, não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou com questionamentos nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. O que está gravado, salvo raras exceções, é repetitivo e sem nenhuma criatividade de interpretação, apesar de sua indiscutível qualidade musical (VALENTE, 2009, p. 42).

No entanto, houve um momento na história em que a visão conservadora das gravações de choro existente até então começou a ser desafiada, e não por um músico de pouca história no gênero, mas sim por Pixinguinha, considerado por muitos o maior ícone do choro.

As primeiras manifestações de que algo novo estava ocorrendo, em interpretação, foram dadas pelo Choro Carioca, em 1914. Mas só em 1919, nas primeiras gravações individuais de Pixinguinha é que vemos despontar o que sempre se louvou como interpretação criativa do choro, desde as últimas décadas do séc. XIX e nas duas primeiras do século XX, mas que em disco ninguém ouvira (FRANCESCHI, 2000, p. 138 *apud* VALENTE, 2009, p. 42).

Côrtes (2006) cita fala de Joel Nascimento (2006), sobre as habilidades de Jacob do Bandolim no ato de improvisar no choro. Nessa fala deixa a entender a existência de duas práticas diferentes quanto ao improviso por Jacob: uma que serviria para gravações em estúdio e outra que era exibida nas rodas de choro e encontros informais, dos quais não se tem mais nenhum registro, além do testemunho daqueles que estiveram presentes naquelas oportunidades. Segundo Joel, referindo-se a Jacob, dizia que “ele pra gravar, ele não improvisava, ele já havia ensaiado, já havia pronto. [...] Agora, ele improvisava sim, ele sabia improvisar” (CÔRTEZ, 2006, p. 27).

Ponto importante e que criou possibilidades de desenvolvimento da improvisação dentro do choro foi a harmonia. Conforme Matos (2012, p19), até o início dos anos 1900 as composições de choro ainda permaneciam com elementos de harmonia semelhantes àquelas utilizadas por Callado. Essa situação começa a mudar a partir de composições como *Lamentos*, de autoria de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, que passa a exibir um número maior de tensões, caracterizando acordes mais dissonantes, o que obviamente levou a uma modificação do jeito por meio do qual se costumava improvisar.

Matos (2012, p. 21) também observa que o desenrolar da história da improvisação no gênero choro gerou diversas modificações e foi se modernizando à medida em que passou a sofrer influências em um processo de hibridação cultural ocorrido através do contato com outros gêneros, também graças às tecnologias e ao desenvolvimento da mídia de meados do século 1900.

A partir do contato maior dos músicos do choro com a Bossa Nova e o Jazz, sobretudo da década de 1970 em diante, a harmonia utilizada no choro passou a ser fortemente influenciada por esses gêneros, ganhando acordes como os de nona bemol, décima primeira aumentada etc. (MATOS, 2012, p. 19).

Compositores como Hermeto Pascoal, Maurício Carrilho e Arismar do Espírito Santo, compuseram e/ou re-harmonizaram choros com todos esses elementos. Com isso os solistas tiveram que aprofundar mais seus estudos sobre improvisação. No arranjo que Carlos Malta fez na música *Lamentos* de Pixinguinha, por exemplo, empregou novos acordes que apresentavam muitas notas de tensão, evidenciando possibilidades em termos de um espaço mais amplo para o trabalho improvisatório (MATOS, 2012, p. 19).

Mais adiante na história, Magda de Miranda Clímaco (2012) faz menção ao que chama de “segunda grande ‘atualização’ do choro” que, conforme a mesma, “aconteceu na cidade de Brasília (décadas de 1990 ao Tempo Presente), remete a uma ‘cidade modernista’ que apresentou um perfil pós-moderno, se mostrou em diálogo acentuado com grandes fluxos econômicos, étnicos e comunicacionais (nacionais e internacionais). Nesse tempo e espaço, portanto, o choro conviveu com a diversidade musical instituída pelo Clube do Choro reformado e pronto para dialogar com essa nova dimensão da cidade de Brasília” (CLÍMACO, 2012, p. 7).

Chegando ao final do século XX, Matos (2012, p. 20) observa que, a partir do final dos anos 1900, a modernização da harmonia aliada a uma improvisação com contornos mais virtuosísticos e amplos, muito graças ao movimento de globalização que facilitou, de forma nunca antes vista, o acesso à música de outras culturas, passou a propiciar interpretações cada vez mais distintas do choro.

### **1.3.7. Improvisação e o meio acadêmico**

Baseando-nos em toda a reflexão histórica da improvisação dentro do choro, e considerando os dizeres de Ruviaro e Aldrovandi (2001, p. 83), a teorização do fazer musical no choro, o que inclui a improvisação, é de suma importância para discussões mais aprofundadas no assunto. Os mesmos autores também chamam a atenção para o fato de os improvisadores dificilmente encontrarem “disposição, paciência ou mesmo capacidade de distanciarem momentaneamente de sua prática para elaborarem uma reflexão teórica aprofundada sobre sua atividade”.

A instauração, o reconhecimento ou a legitimação das práticas improvisatórias de forma mais ampla no meio musical contemporâneo pode vir a ter lugar na medida em que sejam desmontadas e superadas as generalizações que negam o potencial escritural e elaborativo da criação musical no ato do tocar. Com estudos mais sólidos e mais frequentes acerca da natureza e das particularidades dessa elaboração musical da improvisação, podemos esperar por uma nova valorização da atitude improvisatória, assim como das diversas possibilidades híbridas fundindo improvisação, aleatoriedade e variados graus de determinação e indeterminação (RUVIARO, ALDROVANDI, 2001, p. 84).

Durante décadas o aprendizado da música popular acontecia de maneira informal, ou seja, aquele indivíduo interessado em aprender música popular deveria, na maioria dos casos, buscar por conta própria todo o material disponível, principalmente em discografias de grandes artistas, algo que não era tão acessível.

Nos anos 1960 o aprendizado da música popular era feito de maneira totalmente informal. Não havia ainda escolas especializadas como o CLAM – Centro livre de aprendizagem musical, criado e dirigido pelos integrantes do Zimbo Trio, em São Paulo, em 1973, ou o CIGAM – Curso Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical, criado pelo compositor e arranjador húngaro no Rio de Janeiro, em 1987. Desta forma, aprendia-se música através do corpo a corpo, da troca de informações entre os colegas, e também da escuta e das transcrições de solos de artistas consagrados (PINTO, 2011, p. 51).

Ruviaro e Aldrovandi (2001, p. 84-85) também apontam alguns fatores capazes de retirar a improvisação musical de uma situação, a qual considera de marginalidade, e elevá-la a um novo patamar, colocando-a em um ponto de destaque diante de outras formas de criação musical em evidência na sociedade atual.

Impor-se teórica e praticamente enquanto via legítima de criação musical; tornar reconhecidas as suas especificidades e seu potencial elaborativo; e, finalmente, difundir-se e disseminar-se amplamente em diversas esferas do meio musical contemporâneo (através da proliferação de improvisadores e conjuntos de improvisação de alta qualidade, refinamento e originalidade de propostas musicais, da veiculação de trabalhos por meio de gravações, do incentivo ao debate por meio de artigos teóricos e da inserção criativa da improvisação contemporânea na educação musical). Estes seriam os principais desafios da improvisação nos dias de hoje (RUVIARO, ALDROVANDI, 2001, p. 85).

Por vezes em tom de preocupação e chamando a atenção, não só dos músicos práticos brasileiros, como também do meio acadêmico, muitas vezes responsável por estudar e documentar a história e a realidade cultural de um país, Barros (2002, p. 6) aponta para a possibilidade de, num futuro não muito distante, encontrarmos materiais didáticos desenvolvidos por pessoas de outros países, principalmente devido à sua riqueza.

A música brasileira tem exercido um fascínio muito grande nas pessoas de muitos países e já é objeto de estudo em vários deles. Em breve poderemos ter métodos de ensino de Samba, Choro, Frevo, dentre outros, vindos do Japão, Alemanha ou Estados Unidos. Isso não seria problema, se por aqui tais estudos também fossem feitos. E o pior de tudo é acabar adotando, por comodismo ou por falta mesmo de material brasileiro competente, um ponto de vista externo (BARROS, 2002, p. 6).

É importante ressaltar que, nos dias atuais, uma das ferramentas utilizadas com considerável frequência em cursos como aqueles voltados para a iniciação musical e também de musicalização infantil é a improvisação, indicando uma valorização desse aspecto no desenvolvimento do aprendizado musical. Muitas vezes abordada pedagogicamente através de

jogos e brincadeiras, essas atividades visam estimular a criatividade musical, todavia não configuram práticas improvisatórias de cunho performático (ALBINO; LIMA, 2011, p. 72).

## CAPÍTULO 2 - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A fim de discutir conceitos, tradições e também o material colhido através das entrevistas com os clarinetistas brasileiros improvisadores e atuantes no choro, bem como compreender todos os processos utilizados durante seus aprendizados e que os levaram a desenvolver suas habilidades na improvisação dentro desse gênero, alguns trabalhos serão de grande valia e nos auxiliarão na compreensão dos fatos.

Em meio a uma crescente gama de pesquisas que versam sobre choro e improvisação, alguns importantes trabalhos chamaram-nos a atenção. Entre estes, podemos destacar a dissertação de mestrado de Everton Luiz Lored de Matos, intitulada *A trajetória Histórica da Improvisação no Choro: um enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural* (2012). Esse trabalho traça um panorama da improvisação dentro do gênero choro ao longo de sua história evidenciando o papel preponderante do ato de improvisar melodias nesse gênero brasileiro que, em princípio, era baseado em melodias e harmonias simples, o que resultava em improvisos, até certo ponto, limitados a esses parâmetros.

Matos (2012, p. 47) também levanta dados referentes à formação rítmica do choro e conclui ter havido um processo explícito de hibridação entre a música africana e a música europeia.

Na verdade, o que houve mesmo no universo da música brasileira foi um processo de hibridação dos sistemas rítmicos africano (imparidade rítmica; contrametricidade) e europeu (proporcionalidade; cometricidade), que resultou um sistema rítmico brasileiro contramétrico em toda a sua base, mas enquadrado nos compassos (SANDRONI, 2001 *apud* MATOS, 2012, p. 47).

Almir Côrtes Barreto (2012, p. 5), em sua tese de doutorado intitulada *Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental brasileira”*, realiza um levantamento da utilização do jazz em instituições de ensino musical assim como dos procedimentos empregados principalmente no ensino da improvisação no referido gênero. Côrtes (2012) também apresenta:

Sugestões para a prática da improvisação a partir de elementos extraídos do choro, do frevo e do baião. Para tanto, foi realizado um levantamento de elementos musicais rítmicos e melódicos, possibilidades de articulação e progressões harmônicas recorrentes, por meio das seguintes atividades: consulta a publicações



que objetivam descrever elementos e procedimentos musicais destes três GPUs, apreciação e execução de composições selecionadas e transcrições de interpretações representativas (CÔRTEZ, 2012, p. 4).

O artigo intitulado *A Contribuição da Estrutura de Ensino com Modelo Musical Gravado na Interpretação dos Choros Chorando Baixinho de Abel Ferreira e Sempre de Kximbinho*, de autoria dos professores Roberto Pires e Joel Barbosa também se mostrou um importante aporte bibliográfico para a realização da análise das entrevistas desta pesquisa, uma vez que investigou a utilização de gravações no auxílio do aprendizado do ritmo/agógica, andamento, articulação, dinâmica e fraseado na prática do estudante de choro.

Durante a realização da referida pesquisa, Pires (2007) citando Álvares (1999, p. 34) chama a atenção para o fato da importância de os cursos superiores em música das universidades e faculdades brasileiras buscarem a valorização da música nacional através da inserção desta em suas grades curriculares. Portanto, cabe a essas entidades formadoras:

[...] incentivar a inclusão de disciplinas de música brasileira, em particular o choro, nos currículos de cursos de graduação, conservatórios e de outras entidades musicais, nas subáreas de performance, literatura e história, conjunto e improvisação (ÁLVARES, 1999, p. 34 *apud* PIRES, 2007).

Outro trabalho relevante para o desenvolvimento de nossas análises de material é a tese de doutorado *A Música Brasileira nos Cursos de Bacharelado em Saxofone no Brasil* (2007) de Rowney Archibald Scott Junior. Esse trabalho analisa a presença da música brasileira na vida musical de 32 saxofonistas atuantes no Brasil e também em 12 cursos de bacharelado em saxofone no Brasil a partir de uma discussão pautada em pensamentos de pesquisadores, dentre os quais podemos citar David Elliot e Zoltán Kodály.

Dentre os princípios de Kodály (2004), Scott (2007, p. 26) ressalta a opinião de que o ensinamento musical deveria ser iniciado já nos anos iniciais da vida educacional da criança, ou seja, ainda dentro do jardim de infância. Também é defendido pelo mesmo autor, conforme Scott (*ibidem*), que o ensinamento musical deve ser realizado de uma forma prazerosa para aprendizes, que seja ensinada primeiramente através do canto e que este se utilize primeiramente da língua materna musical do aprendiz, presente nas canções de tradição oral de seu contexto.

Relacionando ao nosso tema, podemos concluir que, apesar de termos algum acesso à música de tradição oral nacional cantada nos anos iniciais da educação infantil, em muitos casos ele não se traduz em um ensino musical mais formalizado e não ganha continuidade sendo passado para o ensinamento da clarineta, por exemplo. Nesse ponto, a música nacional também é substituída dentro da maior parte das universidades brasileiras pela música de

origem europeia, amplamente difundida e efetiva no ensino desse instrumento. Corroborando a ideia de valorização da cultura e da música materna, Scott (2007), lembrando Kodály diz que:

Na sua teoria da “língua-mãe musical”, Kodály pontua que, assim como no aprendizado da linguagem falada, a utilização de material sonoro originário da própria cultura do estudante é essencial para a assimilação de aptidões e conceitos musicais necessários para uma formação musical consistente (SCOTT, 2007, p. 225).

Já David Elliott (1995) é lembrado, por Scott (2007, p. 30), por seu trabalho intitulado *Music Matters*, no qual lança as ideias de sua Filosofia Praxial na Educação Musical. Conforme Scott (2007, p.30), o termo *praxis* deriva diretamente do “fazer” ou “agir propositadamente”, o que nos leva ao ato da prática de forma deliberada em uma determinada situação. Tal teoria nos remete à forma tradicional do aprendizado do choro que ainda hoje acontece mais comumente no ambiente das tradicionais rodas de choro, onde se aprende a linguagem do choro tocando em grupos com variados níveis de vivência no gênero.

No decorrer de suas explanações, Elliott (1995) também defende que durante o aprendizado musical o aluno deve ser direcionado a entender e praticar a música como algo multidimensional e que deve ser estimulado sempre a compor, improvisar, arranjar, reger e principalmente escutar.

Scott (2007, p. 234) também acredita que “os professores de música deveriam incentivar (e proporcionar) a participação de seus alunos em atividades musicais extra curriculares e fora do ambiente escolar, onde o estudante possa vivenciar situações sócio-musicais variadas, dentro de contextos genuínos, autênticos e específicos” (SCOTT, 2007, p. 234).

Refletindo sobre os resultados de sua pesquisa, Scott (2007, p. 225) faz observações referentes à atuação profissional dos professores de saxofones dos cursos por ele levantados e diz que eles “estão envolvidos com uma variedade de ‘músicas brasileiras’ que não apenas possuem riqueza estética e cultural, mas podem ser ferramentas para uma formação musical consistente com as necessidades artístico-profissionais dessa profissão”.

Ainda nessa linha de reflexão acerca da presença em currículos de universidades da música brasileira, Scott (2007) diz que:

A utilização de repertórios de gêneros musicais evidentemente conectados à cultura brasileira como o choro, o frevo, o baião e o samba, pode também proporcionar aos saxofonistas a construção de uma linguagem própria apoiada na familiaridade e identidade com esses repertórios (SCOTT, 2007, p. 225).

Fato notório e que muitas vezes dificulta a inserção da música popular nos currículos do ensino instrumental de muitas universidades é o de que grande parte dos professores responsáveis pelas disciplinas não possui formação direcionada à música popular, bem como não atua nessa área. Scott (2007, p. 229) faz essa surpreendente constatação na realidade dos cursos de saxofone no Brasil ao discorrer:

A utilização de uma variedade de gêneros musicais dentro de um curso superior de instrumento, como o de saxofone, por exemplo, depende muitas vezes do perfil de formação artística e capacitação dos professores responsáveis pelos mesmos (SCOTT, 2007, p. 229).

Levantando outros trabalhos, dessa feita, de cunho didático baseados no ensino de aspectos do choro, entretanto sem especificidade de instrumento musical ao qual poderá ser aplicado, mencionaremos alguns trabalhos bastante relevantes na literatura musical brasileira, como *O Vocabulário do Choro* (1999) e *A Estrutura do Choro* (2006).

O livro intitulado *O Vocabulário do Choro*, de Mário Sève (1999), revela um conjunto de “estudos e composições elaborados por meio de células extraídas de choros, particularmente os de Pixinguinha” (ARAÚJO, 2010, p. 808), e que visam a auxiliar no processo de ensino e aprendizagem do choro.

Sève (1999) realiza uma análise fraseológica e motívica das obras de Pixinguinha, considerado a maior referência dentro da história do choro, identificando os padrões recorrentes em seu fraseado, no intuito de criar e sistematizar “um estudo técnico sobre o choro, valorizando sua importância na formação de uma *escola* (de fato) para a música brasileira” (SÈVE, 1999, p. 7).

Como o próprio nome da obra sugere, o livro *Vocabulário do Choro* busca identificar aspectos peculiares da interpretação do choro que o caracterizam e o diferem de outros gêneros populares ou não, dentre os quais podemos citar o jazz. Conforme dizeres de Mário Sève (1999, p. 6), “o choro, como outros gêneros musicais, possui códigos próprios - responsáveis por traços de sua personalidade - que geraram ao longo de sua história um ‘vocabulário’ também próprio”.

A obra de Sève é dividida em basicamente duas partes, a saber, Estudos em Choro e Suíte em Choro. Na primeira parte são abordados estudos direcionados para instrumentos solistas na qual frases, identificadas pelo autor como “choro *patterns*”, presentes em choros de Pixinguinha bem como de outras referências em choro são amplamente utilizadas como base de estudos propostos. A ideia presente é de provocar uma aproximação maior do

instrumentista com a linguagem característica do choro, tanto para uma interpretação mais coesa quanto para composição ou mesmo improvisação.

Os Estudos em Choro contemplam, além das *melodias* em todos os tons, aspectos das *divisões rítmicas*, *acentuações* e *articulações* do fraseado, e mais uma visão geral dos aspectos das *harmonias* e *acompanhamentos* do choro (SÈVE, 1999, p. 7).

A segunda parte, nomeada de Suíte em Choro, abrange um catálogo de cinco peças dispostas da seguinte maneira: Choro (Choro de Criança), Valsa (Valsa da Noite), Samba (Samba no Pé), Frevo (Alice no Frevo) e Baião (O Cabra). Está escrita em partitura para Flauta ou Saxofone soprano e Piano, além de vozes separadas para as mãos esquerda e direita do piano, cifras para acompanhamentos diversos ou até mesmo para que se pratique o improviso.

Esta parte da obra foi pensada, conforme Sève (1999, p. 7), para ser utilizada como aplicação do que foi estudado e desenvolvido durante a primeira parte (Estudos em Choro) e seria também uma forma simbólica de retratar o ambiente social e de aprendizado das rodas de choro.

Livro de grande relevância na literatura do choro, a obra *A Estrutura do Choro*, de Carlos Almada (2006, p. 2) é definida pelo próprio autor como “um sólido e gradual método de treinamento na arte da improvisação melódica em choros” e que poderá ser apreciado não apenas pelo instrumentista intérprete, mas também por compositores, arranjadores e por pessoas que estão apenas em busca de maior conhecimento sobre o choro. Este livro baseia-se num estudo minucioso de todos os aspectos constitutivos do choro, como seus ritmos característicos, sua forma e sua harmonia, com intuito de auxiliar na elaboração e na prática do que Almada (2006) entende que seja uma verdadeira improvisação consciente em todos os sentidos.

Almada (2006, p. 3) divide seu livro em três partes principais, sendo primeira voltada para o estudo baseado em arpejos através do ritmo, da forma e da harmonia, os quais são apresentados individualmente ao estudante e, em seguida, combinados visando um entendimento do que o autor chama de “estrutura óssea do choro”. Dando continuidade aos estudos, Almada (2006) propõe, na segunda parte de sua obra, um direcionamento para a transformação dos estudos de arpejos realizados na primeira parte do livro no que ele define como “verdadeiras melodias de choro”, através da utilização de *fórmulas de inflexões* previamente definidas e classificadas. Já na terceira parte, o autor propõe a aplicação dos estudos realizados nas duas primeiras partes de seu livro tanto a partes inéditas de choros como também a choros já bastante conhecidos no ambiente das rodas de choro.

O ato de improvisar é associado de forma muito estreita à composição e pode ser visto como a habilidade de realizar uma composição em tempo real. Almada (2006) estabelece uma comparação entre esses dois aspectos, além de associá-los ao arranjo da seguinte forma:

[...] abstraindo a questão do tempo, concluiremos que um treinamento em improvisação (composição instantânea) deve empregar os mesmos requisitos que são imprescindíveis nas áreas da composição “a longo prazo” e do arranjo: pelo menos em tese, os três devem compartilhar os mesmos procedimentos intelectuais (ALMADA, 2006, p. 4).

Concluindo as atribuições de seu livro *A Estrutura do Choro*, de forma bastante enfática, Carlos Almada ainda afirma que “é seguindo esta filosofia que é apresentado neste livro um estudo de improvisação adotando uma abordagem que acredito ser a única possível para o choro: a abordagem *composicional*” (ALMADA, 2006, p. 4).

### CAPÍTULO 3 - APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Para o desenvolvimento deste capítulo, contaremos um pouco da história de vida de cada um dos clarinetistas improvisadores em choro por nós pesquisados por meio de entrevistas, buscando elucidar fatos relevantes, conforme as principais questões levantadas durante as entrevistas. A sequência de perguntas elaboradas para o roteiro de entrevistas buscou levantar a maior quantidade de dados possível sobre a vida dos entrevistados, desde os primeiros contatos com a música, que precedem o primeiro contato com a clarineta, a fim de detectar qualquer acontecimento relevante bem como seus reflexos no aprendizado musical e, conseqüentemente, em seu desenvolvimento da improvisação e de suas características particulares nesse aspecto dentro do choro.

A fim de organizar a apresentação dos dados colhidos, seguiremos a ordem das questões levantadas através do roteiro de entrevistas. Obviamente, os entrevistados foram estimulados a contar sua história com o máximo de detalhes possível e os dados aqui apresentados passaram por uma filtragem para serem mostrados os aspectos mais importantes para que atinjamos o objetivo principal da pesquisa. Cada questão será seguida das respostas dos entrevistados e também de uma análise sucinta dessas respostas.

Entretanto, antes de direcionarmos nossa atenção para as perguntas e respostas, faremos uma breve apresentação, através de biografias reduzidas e por ordem alfabética, dos quatro clarinetistas entrevistados, especificados a seguir.

#### **Alexandre Ribeiro**<sup>13</sup>

Natural da cidade de São Simão, interior, Alexandre teve como principais professores os clarinetistas Krista Helfenberger Munhoz, Luiz Afonso Montanha, Sergio Burgani e Stanley Carvalho.

Apresentou-se com artistas como Guinga, Antônio Nóbrega, Carlos Malta, Arismar do Espírito Santo, Osvaldinho do Acordeon, Dominginhos, Nelson Ayres, Paulo Moura, Yamandu Costa, Raul de Souza, André Mehmari, Toninho Ferragutti, Ken Peplowsky, Toquinho, Elton Medeiros, Eduardo Gudin, Tom Zé, Ed Motta, Jair Rodrigues, Luciana Mello, Wilson das Neves, Jair Oliveira, Riachão, Aldir Blanc, Mafalda Minozzi, Jane Duboc, Consuelo de Paula, Teresa Cristina, Dona Ivone Lara, Leci Brandão, Nelson Sargento, Fabiana Cozza, Willy Gonzalez, Gabriele Mirabassi e Tulipa Ruiz.

---

<sup>13</sup> Fonte: <<http://www.boranda.com.br/alexandreriibeiro>>. Acesso em 20 mai 2018.

Atuou em gravações ao lado de Alessandro Penezzi, Zé Barbeiro, Quinteto em Branco e Preto, Dona Inah, Paulo Freire, Teresa Cristina, Laércio de Freitas, Nailor Azevedo (Proveta), Conrado Paulino, Toninho Ferragutti, Dominginhos, Grupo Ó do Borogodó, Fabiana Cozza, Banda Jazz Sinfônica de Diadema, Jair Rodrigues, Wanderléa, Léa Freire, Nelson Ayres, Swami Junior, Conjunto Época de Ouro, Paulo César Pinheiro e outros.

Desde 2009 vem atuando com o violonista Alessandro Penezzi, em parceria que resultou em dois discos de música instrumental, a saber: “Cordas ao Vento” e “Ao Vivo na Bimhuis-Amsterdã”. Além das gravações citadas, o Duo Alexandre Ribeiro e Alessandro Penezzi vem realizando diversos shows pelo Brasil e no exterior.

Alexandre Ribeiro também é integrante do projeto “Panorama do Choro Paulistano Contemporâneo”, do Toninho Ferragutti Quinteto e do Grupo Ó do Borogodó.

Como professor, realizou trabalhos nos cursos “Clarinete Popular”, “Linguagem de Choro para instrumentos de sopro” e “Prática de Conjunto de Choro” na 29ª Oficina de Música de Curitiba (2011/2014), California Brazil Camp (EUA – 2011/2012), Festival de Música de Itajaí (2012), Oficina de Choro Casa do Núcleo (São Paulo – 2012), Festival de Música de Ourinhos (2014/2015), Festival Choro e Jazz Jericoacoara/CE (2010/2011/2013), Semana do Choro de Barretos (2014), Festival de Clarinetes da Patagônia (Argentina - 2014) e Encontro Internacional de Clarinetes – Bahia Blanca (Argentina - 2015).

Através do Proac (Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo), lançou, em 2014, o disco Alexandre Ribeiro Quarteto e, em 2016, seu primeiro disco solo, “De Pé na Proa”, ambos produzidos por Swami Junior.

### **Nailor Azevedo “Proveta”<sup>14</sup>**

Nailor Azevedo “Proveta” é um clarinetista e saxofonista brasileiro com mais de 30 anos de carreira. Com forte atuação também como compositor e arranjador, além de ser fundador e líder da Banda Mantiqueira, vem envolvendo-se em grande número dos principais projetos de música brasileira no decorrer das últimas décadas.

Nascido na cidade de Leme, interior do estado de São Paulo, iniciou seus estudos musicais na banda municipal dessa mesma cidade. Mudou-se aos 16 anos, para a capital do estado de São Paulo e passou a integrar a orquestra de bailes do maestro Sylvio Mazzuca.

---

<sup>14</sup> Fonte: <<http://www.choromusic.com.br/catalogo/biografias-de-musicos/nailor-proveta#.WwF9mUgvy00>>. Acesso em 20 mai 2018.  
<http://www.bandamantiqueira.com.br/portfolio/nailor-azevedo-proveta/>. Acesso em 20 mai 2018.

Também em São Paulo, liderou importantes grupos musicais como Sambop Brass e Banda Aquarius.

No decorrer de sua carreira, dividiu palco com os principais artistas do Brasil, a saber: Milton Nascimento, Gal Costa, Edu Lobo, Raul Seixas, Guinga, Jane Duboc, Joyce, César Camargo Mariano, Maurício Carrilho, Yamandú Costa, etc. e também artistas de renome internacional, tais como Joe Williams, Anita O'Day, Bobby Short, Benny Carter, Natalie Cole, Ray Conniff, Sadao Watanabe, entre muitos outros.

Nos dias atuais, Proveta é um dos clarinetistas mais ativos do panorama da música instrumental brasileira, participando tanto de gravações quanto de apresentações diversas, aumentando cada vez mais o seu legado musical para os demais instrumentistas da música brasileira.

### **Ivan Sacerdote<sup>15</sup>**

Com formação como Bacharel e Mestre em clarinete pela Universidade Federal da Bahia, Ivan Sacerdote é integrante do quarteto que acompanha a cantora Rosa Passos e patrocinado pela marca brasileira de clarinetes Devon & Burgani. Além de sua atuação como instrumentista, Ivan Sacerdote é compositor e arranjador.

Entre os prêmios recebidos, foi contemplado no FIB Jovens solistas (2007) e finalista do II Concurso "Devon & Burgani" Jovens Clarinetistas Brasileiros no ano de 2015. Também foi premiado com o Troféu Caymmi, em 2015, com o grupo Casa Verde. Com forte atuação no meio da música popular brasileira, vem dividindo palco com nomes respeitados como: Hermeto Pascoal, Proveta, Lula Galvão, Vinícius Dorin, Gabriel Grossi, Armandinho Macedo, Luiz Caldas, Paulinho da Viola, Seu Jorge, Saulo Fernandes, entre outros. Em 2016 entrou em estúdio para a gravação do seu primeiro disco (Aroeira), de maneira independente.

### **Paulo Sergio Santos<sup>16</sup>**

O clarinetista Paulo Sérgio Santos iniciou seus estudos de clarineta com os professores José Botelho e Jayoleno dos Santos. É considerado um músico eclético quanto à sua formação e atuação musical, graduou-se pela UFRJ e tem passagens por diversas bandas de música, rodas de choro, orquestras sinfônicas e música de câmara. Entre os anos de 1977 e 1995 foi o primeiro clarinetista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

<sup>15</sup> Fonte: < <https://www.escavador.com/sobre/2244631/ivan-medeiros-sacerdote>>. Acesso em 20 mai 2018.

<sup>16</sup> Fonte: < <http://www.promusicaudi.com.br/component/content/article/56-biografia/152-paulo-sergio-santos.html>>. Acesso em 20 mai 2018.



Dentre os prêmios recebidos, foi vencedor de concursos como o Sul-América e o Eldorado. Ainda durante sua juventude, foi convidado a integrar o renomado Quinteto Villa-Lobos, no ano de 1975, apresentando-se no Brasil e também no exterior. No ano de 1986 integrou a Orquestra Filarmônica Mundial, então regida pelo maestro Lorin Maazel. No ano seguinte, 1987, obteve Menção Honrosa no Concurso Acanthes, de interpretação de Música Contemporânea na cidade de Paris, em França.

Fundou, no fim da década de 1980, ao lado dos músicos Maurício Carrilho e Pedro Amorim, um conjunto musical chamado “O Trio”. Com esse grupo realizou turnês por países como Japão e Estados Unidos, além de vários países europeus. Em 2002 foi contemplado com o prêmio Rival BR direcionado para discos independentes com o CD “Gargalhada”.

**Questão 1 - De onde surgiu o seu interesse pela música? Alguém o influenciou nesse ponto?**

**Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Respondendo a esse questionamento, Ribeiro (2017) relata que sua família sempre esteve envolvida com a música, de alguma forma, e que seus primeiros contatos com essa forma de arte aconteceram ainda na infância, através da Folia de Reis, da qual seus familiares participavam e ainda participam ativamente no interior do Estado de São Paulo.

Eu sou do interior de São Paulo, [...] de uma cidade [...] chamada São Simão, que é perto de Ribeirão Preto. [...] Meus pais, [...] na verdade, meu avô paterno, ele, junto com toda a família e, [...] acho que, duas gerações antes dele e depois a geração [...] do meu pai, a minha e dos meus irmãos, a gente teve muito contato com Folia de Reis, [...] também conhecida como Reisado. [...] Aqui no interior [...] é uma tradição muito forte. [...] A minha família tem uma das Foliás mais antigas do Brasil, que é uma Folia de 160 anos, mais ou menos. [...] Eu participo até hoje, na verdade. Desde os seis anos e até hoje eu vou (RIBEIRO, 2017).

**Clarinetista Ivan Sacerdote**

Traçando sua trajetória musical, o clarinetista Sacerdote (2017) diz que seu interesse pela música surgiu ainda na infância, entre os seis e sete anos de idade. Ele também revela que, apesar do rico ambiente musical dentro de sua própria casa, onde seu pai tocava violão e cantava, nenhum familiar tinha a música como profissão e seu interesse por essa arte surgiu naturalmente apenas da vontade de querer fazer, não se espelhando em algum familiar ou com a pretensão de tornar-se um músico profissional.

### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Proveta (2017) revela ter começado ainda cedo a se interessar pela música, uma vez que sua família era bastante envolvida com a música, tendo o seu avô ensinado acordeom a seu pai que, mais tarde, veio a estudar acordeom com uma professora concertista. Conforme seus relatos, seu pai foi seu maior incentivador e o seu grande exemplo na música.

Também atribui ao ambiente bastante musical, tanto da banda de música quanto da sua própria casa, uma determinância no que tange ao seu interesse pela música logo na infância. O mesmo clarinetista descreve o fascínio despertado pelos desfiles da banda de música da cidade de Leme/SP ainda na sua infância:

A banda saía *pros* seus desfiles [...], encontrava um monte de músicos tocando, [...] vinte, trinta bandas coloridas [...], sapato engraxado, todo mundo limpando o botãozinho [da farda], era bonito [...] todo mundo olhando [...], era um negócio legal, [...] o ambiente. Porque [...] uma criança [...] pode fazer parte de um lugar muito cedo, e a banda é uma instituição que não escolhe classe, não escolhe cor, não escolhe ninguém, ela aceita todo mundo (PROVETA, 2017).

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Santos (2018) lembra que a música surgiu em sua vida de forma natural, uma vez que não tinha uma família de músicos. Conforme seus relatos, o único parente que possuía alguma prática em um instrumento musical era um tio distante, com o qual não tinha muita convivência.

Entre seus familiares mais próximos, seu pai mostrava-se o maior interessado em música e, apesar de não tocar nenhum instrumento, tinha o gosto musical voltado para música de concerto de tradição europeia, passando pelos períodos Clássico, Barroco etc., a qual ouvia sobretudo por meio da rádio MEC. Em sua casa também era comum a audição de músicas de cunho religioso, mais especificamente da igreja a qual sua família frequentava, a Assembleia de Deus de Madureira, Rio de Janeiro/RJ.

Segundo o mesmo clarinetista, seu pai tinha outro motivo pelo qual sempre estava ligado ao seu rádio de pilhas.

Ele ouvia muito [rádio] porque [...] tinha um zumbido no ouvido que o incomodava demais. Então, o silêncio era uma tortura [...]. Se ele fosse pra um lugar muito silencioso, [...] ficava nervoso. Então, ele tava sempre com um radinho de pilha no ouvido (SANTOS, 2018).

## **COMENTÁRIOS**

Observando as respostas dos quatro clarinetistas entrevistados, pudemos constatar que a música sempre esteve presente em seus ambientes familiares desde a infância, com seus pais tocando e ouvindo muita música dentro de suas próprias casas. Dentre os entrevistados, somente Santos (2018) diz não ter nenhum parente próximo, pai mãe ou irmãos, com habilidade em algum instrumento musical. Entretanto, seu pai, responsável pela compra da harmônica (gaita) na qual Santos (2018) tirou suas primeiras notas musicais, tinha o hábito de ouvir música, de concerto e de cunho religioso, através do rádio durante grande parte do dia, o que, de certa forma, contribuiu para o interesse de seu filho pela música.

As respostas obtidas dos entrevistados nos levam a conjecturar sobre a importância do ambiente familiar para o desenvolvimento musical dos clarinetistas entrevistados, o que pode, logicamente, refletir a realidade de um universo ainda mais amplo de músicos de choro. Sobre esses reflexos do ambiente para a vida de uma criança, bem como sua habilidade em assimilar novos conhecimentos, Fino (2001) diz:

As crianças imitam uma variedade de *acções* que vão para além dos limites das suas capacidades. Imitando, as crianças são capazes de fazer muito mais, em *actividade colectiva*, e sob a orientação de adultos. Como já foi indicado, a aprendizagem humana pressupõe, para Vygotsky, uma específica natureza social, sendo um processo, através do qual, a criança cresce dentro da vida intelectual dos que a rodeiam (FINO, 2001, p. 7).

## **Questão 2 - Quando e como foi seu aprendizado musical? Quem foram seus professores?**

### **Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Ribeiro (2017) revela em detalhes que seus primeiros ensinamentos musicais tiveram como tutor o seu próprio avô, o qual ensinou, a ele e a seu irmão, lições iniciais ao cavaquinho e ao violão, respectivamente. Segundo seus relatos, esses ensinamentos aconteceram de forma descompromissada, sem pretensões profissionais. A ideia inicial era somente aprender o suficiente para participar das apresentações junto à Folia de Reis (RIBEIRO, 2017).

Esses ensinamentos sempre foram pra tocar na folia. Assim que eu e meu irmão conseguimos tocar as primeiras toadas, [...] primeira, segunda e terceira de Dó [Tônica, subdominante e dominante de Dó maior], do cavaquinho [...] a gente começou a acompanhar a companhia e foi, acho que, uns dois anos assim, esse contato (RIBEIRO, 2017).

Apesar de não possuir nenhum objetivo de profissionalização, o seu avô sempre pregou o respeito pelo instrumento musical e, conseqüentemente, pela música que era realizada.

[...] esse foi o primeiro contato com a música, visto de uma maneira mais grandiosa, [...] na verdade. Porque desde o começo, [...] uma coisa que ele [o avô] passava pra gente, além dessa música, era o respeito com o instrumento. E não era só o respeito religioso. [...] Eu lembro da gente tomando bronca porque a gente, às vezes, ia brincar. Imagina, moleque, eu tinha seis, sete anos, ia tocar e a gente começava a fazer uma graça, [...] e aí ele levou a gente por um caminho tão interessante que, todas as vezes, após isso, eu me lembro, todas as vezes que a gente sentava ali na cama pra tocar, era muito sério. [...] Eu me lembro que isso começou a fazer, muito, parte de mim. Eu nunca peguei um instrumento *pra* brincar. Às vezes a gente vê um pessoal brincando com o instrumento. O cara não toca uma escaleta, pega a escaleta pra brincar, tem um tamborim ali, brinca, e eu, de fato, nunca brinquei, nunca foi um brinquedo *pra* mim (RIBEIRO, 2017).

Após as primeiras lições de música e de seriedade com a mesma, por volta dos oito anos de idade, Ribeiro (2017) e o irmão começaram a fazer aulas particulares de cavaquinho e violão em uma escola de música recém-aberta, ainda na cidade de São Simão/SP, por iniciativa e aporte financeiro de seu pai. Por coincidência, o professor da escola de música também era o maestro da banda de música da cidade e, algum tempo depois, observando a desenvoltura do aprendiz, convidou-o para aprender requinta na banda de São Simão e lhe emprestou o instrumento.

Daí, eu me lembro que eu levei o instrumento *pra* casa [...]. Aí eu cheguei *pro* meu pai e falei [...]: Olha, ele emprestou, mas eu posso devolver, caso não goste. Mas aí, meu pai [...] falou: “Poxa, ah, se tá a fim, beleza. Entra lá, começa a fazer, só que tem que levar a sério”. Isso acabou que me levou *pra* ser um bom aluno de clarinete e eu tinha [...] certa musicalidade já (RIBEIRO, 2017).

A requinta serviu como instrumento de passagem para o futuro clarinetista Alexandre Ribeiro que, depois de algum tempo, passou a estudar o clarinete. O maestro da banda de São Simão também atuava numa banda em Santa Rosa/SP e, após um convite desse maestro, o jovem clarinetista passou a atuar também na banda de Santa Rosa. Ele ia de carona com o maestro para participar dos ensaios da banda, em Santa Rosa, e regressava para São Simão de ônibus logo após o término do ensaio.

A banda de Santa Rosa era uma banda de porte maior e propiciava aos músicos, através de leis de incentivo à cultura, o contato com professores de cada um dos instrumentos musicais existentes naquela banda. Numa dessas oportunidades Ribeiro (2017) teve o seu primeiro contato com um professor de clarinete, nesse caso, a clarinetista Krista Helfenberger, da Orquestra de Ribeirão Preto/SP, o que modificou completamente suas pretensões com a música e com o clarinete. “Ela mostrou o universo do instrumento, porque daí, além de ter aquele baita som [...] ela mostrou esse outro mundo, [...] deu palhetas, [e] a gente viu que o som mudava [...]” (RIBEIRO, 2017).

Já aos quatorze anos de idade e muito interessado nas aulas da professora Krista, decidiu assistir a uma aula particular da referida professora em Ribeirão Preto e, a partir daí, seu interesse por aulas particulares aumentou bastante. Juntando o dinheiro que ganhava pelo trabalho que fazia na horta da família com uma pequena ajuda dada pelo pai, começou a fazer suas aulas particulares com a professora Krista, em Ribeirão Preto (RIBEIRO, 2017).

Aí comecei a fazer aula com ela toda semana. [...] Foi um ano [...] que ela me mostrou tudo. [...] Mostrou o lado profissional do instrumento, que é possível ganhar dinheiro, viver sendo músico. [...] A Krista foi a minha primeira referência como clarinetista, [...] de como se toca, sonoridade, como se estuda sonoridade e tal (RIBEIRO, 2017).

Entre os dezesseis e dezessete anos, ainda durante o colegial, Ribeiro (2017) decidiu seguir a carreira de músico e prestar vestibular para o curso de música. Mesmo enfrentando dificuldades financeiras para manter as aulas particulares, seguiu estudando graças a uma oferta da professora Krista, que decidiu continuar dando as aulas de clarinete para o jovem, mesmo sem receber pelas mesmas, com a promessa de pagá-las quando se tornasse um músico profissional.

Então eu chegava oito da manhã na casa dela e ia embora dez da noite. Ela virou mãe, [...] porque eu almoçava na casa dela, tomava café da tarde, jantava. Ela me ensinava teoria musical, solfejo, me ensinava ditado rítmico, ditado melódico e o clarinete, me ensinava tocar [...]. Aula sim aula não tinha lá três, quatro pessoas pra assistir a gente tocar e ela realmente me preparou *pro* vestibular (RIBEIRO, 2017).

Após a aprovação no vestibular de música da UNESP, Ribeiro (2017) passou a estudar com o professor Sérgio Burgani. Seu pai não tinha condições financeiras de arcar com os custos necessários para manter o filho na cidade de São Paulo/SP, mas, graças a uma oferta temporária de uma amiga que morava em São Caetano do Sul/SP, pôde, enfim, começar seu bacharelado em clarinete na UNESP. Pouco tempo depois foi dividir moradia com mais três amigos também músicos, fazendo alguns cachês, dando aulas em Santa Rosa, e aproveitando para levar mantimentos da casa dos pais para São Paulo, por mais ou menos dois anos.

Em seguida, ingressou na Banda Jovem do Estado de São Paulo, passando a receber uma ajuda de custo. O ingresso na Banda Jovem proporcionou maior visibilidade e, conseqüentemente, um crescente número de convites para cachês tocando clarinete. Ele revela que também atuou como professor de diversos outros instrumentos como piano, flauta transversal, cavaquinho e até mesmo de canto, mesmo sem ter conhecimento aprofundado em muitos desses instrumentos. Conforme seus relatos, “era tudo *pra* iniciante, então você conseguia dar aula *pra* turma porque era tudo molequinho, criança, tal” (RIBEIRO, 2017).

Com a melhoria das condições financeiras, Alexandre Ribeiro e o amigo baterista resolveram alugar um apartamento. Nesse ponto, já estava completamente imerso no universo musical. “Fazia UNESP, tocava na banda jovem, fazia uns cachezinhos e, muito apaixonado pelo instrumento, estudando de tudo” (RIBEIRO, 2017).

Os seus primeiros contatos com o jazz aconteceram graças a esse amigo baterista. Acompanhando seu amigo baterista, começou a se aproximar da “turma” que tocava jazz, assistindo apresentações, ouvindo e comprando discos, no entanto sem se arriscar a tocar.

O contato mais próximo com o choro também aconteceu no mesmo período, durante sua graduação na UNESP, frequentando locais onde poderia assistir e encontrar vários músicos praticantes e apreciadores do gênero.

E aí, nessa coisa, eu comecei a andar na Vila Madalena que é um lugar aqui em São Paulo onde tem muito choro, o universo musical é muito grande. E comecei a ver umas pessoas [...] do meio erudito que [...] tava ali no meio popular também [...], não tocando, mas indo. Aí eu comecei a seguir. Virei amigo dessa turma, que era um pessoal que tava na universidade, mas que iam *nos* bares da Vila Madalena, [...] e comecei a me envolver com o pessoal (RIBEIRO, 2017).

Ribeiro (2017) conta que já gostava de choro graças ao intermédio, anos antes, da professora Krista, a qual o apresentou gravações do clarinetista Paulo Sérgio Santos, do qual transcreveu vários choros. Também conta que, em suas primeiras participações nas rodas de choro, costumava tocar as músicas que havia tirado do disco de Paulo Sérgio Santos e, com o tempo, foi aprendendo um pouco mais sobre o ambiente das rodas choro que, conforme ele, “é um ambiente completamente diferente. Ele é cheio de regras, ele é cheio de coisas que, [...] não é só chegar e tocar de qualquer jeito” (RIBEIRO, 2017).

A gente encontra hoje muitas pessoas que acham que tocar choro é decorar uma melodia e tocar ela de qualquer jeito, em qualquer momento. Não! Tem todo um universo, tem toda uma forma de chegar nessa roda de choro, uma conquista com os músicos do popular, um jeito de tocar (RIBEIRO, 2017).

Após um período de dois anos estudando na UNESP com o professor Sérgio Burgani, passou a estudar com o professor Luis Afonso Montanha. Nesse momento, como já se encontrava profundamente envolvido pelo mundo da música popular e encontrando dificuldades em conciliar o curso superior em clarinete erudito e a dedicação ao choro, onde se sentia à vontade e de onde tirava grande parte de seus recursos financeiros, resolveu ter uma conversa com seu professor, Montanha, de quem recebeu valiosos conselhos (RIBEIRO, 2017).

Um dia [...] eu entrei e falei pra ele: [...] Montanha, eu preciso falar com você um negócio, que eu to muito encantado com a música popular. Ele já *tava* vendo que eu

*tava [...] tocando, acompanhando [...] uns cantores, tudo meio lendo e já [...] arriscando improvisar, só que tocando muito. Eu tocava todo dia música popular. Em bar, todo dia, ficava até seis da manhã e ia pra faculdade às oito [...]. Começou a ficar uma rotina muito forte. [...] E aí o Montanha falou: “Pô, eu já to vendo”. [...] “E eu quero te falar uma coisa: se você quer passar de uma coisa pra outra, (essa foi a lição da minha vida) se você quer tocar música popular, você tá indo muito bem com música erudita, tá fazendo as suas coisas, tá conquistando o seu espaço, só que você tá gostando de outra coisa, só que o respeito pela música popular e o comprometimento é exatamente o mesmo que você tem com a música erudita. Então você não vai tocar música popular, choro, achando que tocar choro é ficar no bar bebendo, ficar bebendo, encher a cara e relaxar com o instrumento, tocar com qualquer palheta, com qualquer boquilha. [...] Se você quer ter sucesso na música popular, você tem que ter o mesmo comprometimento e ser o mesmo profissional da música erudita. Você só vai tocar outra música, mas, tirando a música, o resto é igual. Você tem que se vestir bem, [...] você tem que ser um cara educado, você tem que chegar no horário, você tem que ser responsável, tem que cuidar do seu instrumento”. Então, o meu olho brilhou [...]. É isso que eu queria ouvir (RIBEIRO, 2017).*

Com esses aconselhamentos do professor Montanha, decidiu sair do curso de bacharelado da UNESP e se dedicar completamente à música popular, mais especificamente ao choro e, claro, sem se esquecer dos ensinamentos tanto de seu avô, quanto do professor Montanha (RIBEIRO, 2017).

*Aí eu saí [...] da faculdade, tirei uma camiseta, vesti outra, vesti a camisa da música popular e [...] entrei de vez, com esse comprometimento, com esse respeito na música popular. E aí, tudo foi acontecendo. [...] Comecei a escrever projetos. [...] Na hora que eu tirava um choro, eu tirava um choro pra valer, do começo ao fim. Chegava numa roda de choro eu observava cada detalhe (RIBEIRO, 2017).*

Logicamente, como todo instrumentista, ou a maior parte deles, Ribeiro (2017) escolheu um clarinetista como sua referência inicial na prática do choro, nesse caso, o clarinetista Stanley, atuante na música popular e “que é uma referência do choro [...] em São Paulo” (RIBEIRO, 2017). Do clarinetista Stanley, vieram muitos ensinamentos da prática do choro no cotidiano das rodas. Um desses ensinamentos foi alusivo à escolha do repertório, pois ele aconselhava a ir sempre atrás das gravações originais, preferencialmente feitas pelos próprios compositores dos choros. “E aí fui aprendendo mesmo, como uma universidade, levando isso muito a sério. E aí, me preparando e me entregando pra linguagem” (RIBEIRO, 2017).

### **Clarinetista Ivan Sacerdote**

Apesar do ambiente propício em sua própria casa, Sacerdote (2017) revela que apenas aos dez anos de idade iniciou seus estudos musicais através da flauta doce, instrumento musicalizador utilizado pedagogicamente como atividade complementar na escola em que estudava.

Na escola regular, que tinha o ensino de música, [...] eu optei por estudar música e [...] nesse estudo de música você poderia escolher se iria pra banda marcial tocar coisas de percussão e tal, ou se você iria tocar instrumentos melódicos, tocar instrumentos de madeira e tal. Eu lembro que [...] você não podia começar como clarinete, você teria que ter uma inicialização com *um outro* instrumento e aí eu fui pra [...] flauta doce (SACERDOTE, 2017).

Ao descrever o aprendizado musical dentro do ambiente escolar, o entrevistado detalha o trabalho desenvolvido pelo professor de música de sua escola, trabalho esse que incluía o “tocar de ouvido”, em que os alunos eram induzidos a decorar parte por parte da música estudada após ouvi-la tocada pelo professor. Além disso, o ensino musical ministrado pelo professor de música incluía a leitura e a teoria musical (SACERDOTE, 2017).

Porém, depois de um determinado tempo estudando flauta doce, Sacerdote (2017) decidiu direcionar seus estudos musicais para a percussão, onde teve a oportunidade de tocar surdo [instrumento da família da percussão] durante um ano. Avançado nos estudos de percussão e já com uma boa base musical, preparou-se para um teste teórico de admissão em uma Filarmônica, fora do ambiente escola.

Sacerdote (2017) detalha como ocorreu o aprendizado musical e seu primeiro contato com o clarinete, após aprovação no teste de ingresso na Filarmônica da seguinte forma:

Fiz um minicurso de teoria antes de iniciar no instrumento, que era obrigatório, depois eu iniciei. Aí eu fui [...] decidir o instrumento que eu queria tocar. [...] Decidi estudar clarinete. Fui peguei, coisa [que] todo clarinetista brasileiro faz de beabá, [...] Nabor Pires, [...] nada de Klosé, não teve nada de Klosé, a parada foi Brasil mesmo. Foi Nabor Pires, naquele Weril Cruzeiro, instrumento brasileiro. [...] Foi uma receita superbrasileira (SACERDOTE, 2017).

Inicialmente, seus estudos foram voltados para a prática individual, com o auxílio de um clarinetista da Filarmônica. Ele afirma ter permanecido sem tocar em grupo algum durante o primeiro ano com a clarineta. Após esse período, dedicou-se às práticas coletivas de leitura musical dentro da própria Filarmônica (SACERDOTE, 2017).

Após sua ida para Salvador, capital do Estado da Bahia, com idade entre treze e quatorze anos, conta-nos que passou a frequentar a Banda Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, regida à época pelo Professor Horst Schwebel. Outro grupo importante, frequentado pelo mesmo, foi a Oficina de Frevos e Dobrados, dirigida pelo músico Fred Dantas. Juntamente ao contato com os músicos e professores desses grupos, vieram aprendizados referentes à técnica instrumental e ao repertório “erudito” (SACERDOTE, 2017).

Seu forte contato com a música popular, mais especificamente com o choro, foi amplamente incentivado, ainda em sua própria casa, no ambiente familiar. Quanto a isso, Sacerdote (2017) diz:



Eu tinha muita influência dentro de casa da coisa do choro, porque minha mãe sempre gostou muito de choro, então ela sempre dizia pra eu tocar choro. Sendo clarinetista, eu tinha que tocar esse tipo de música, que era uma música brasileira [...]. Ela [...] sempre incentivava [...]. [mãe] "Olha, você tem que escutar Paulo Moura". Minha mãe não é musicista, ela gosta muito de música, sempre gostou. [...] Ela me mostrou [...] a importância do clarinete brasileiro (SACERDOTE, 2017).

Sacerdote (2017) conta que desde cedo foi estimulado tanto na música de concerto quanto na música popular brasileira, criando, assim, fortes relações com os dois universos musicais. No choro, seu aprendizado ocorreu aliando a leitura – uma vez que baixava partituras de sites da internet, imprimia e começava a estudá-las – à transcrição de melodias. A prática desse repertório veio com a participação em rodas de choro.

Depois que eu fui pra Banda Sinfônica [UFBA], que eu fui pra Filarmônica de Fred Dantas, eu comecei a frequentar uma roda de choro no *Vila Velha* que tinha toda semana. Isso, na verdade, [...] já foi um pouco depois, com quinze anos de idade. Então essa roda de choro era toda semana e você podia tocar duas músicas. Então, [...] toda semana eu estudava dois choros. E aí, eu comecei a ver que eu poderia decorar, eu comecei a decorar mesmo. Eu já tenho essa prática de tocar sem partitura desde sempre (SACERDOTE, 2017).

Como estratégia para decorar tanto choro quanto música erudita, Sacerdote (2017) diz ser necessário repetir várias vezes, tanto para treinar o ouvido, quanto para decorar as notas e internalizar a música.

Já buscando uma forma de obter rendimentos com a música, Sacerdote (2017) começa a tocar saxofone baseado em um repertório de músicas comerciais, o que proporciona a participação em algumas bandas e, conseqüentemente, ganhos financeiros.

Nesse mesmo período começam os contatos entre Sacerdote (2017) e o Professor Pedro Robatto, professor de clarineta na UFBA, dentro da Escola Manoel Novaes, localizada próximo da Escola de Música da UFBA, o qual propiciava a seus alunos o ensino de música com professores universitários. Com isso, começou a preparar-se para prestar vestibular, obtendo sucesso em sua empreitada e iniciando logo em seguida seu curso de bacharelado em clarineta. Conforme seus relatos, foram momentos de grandes descobertas.

Foi a primeira vez que eu comecei a estudar clarineta mesmo. Eu tinha dezesseis anos, e aí eu comecei a estudar com o Pedro (Pedro Robatto - UFBA), que foi meu professor na graduação. [...] Eu comecei a estudar mesmo clarineta, mesmo não tendo um material, nem boquilha, nem nada. [...] Foi aí que eu comecei a ter uma carreira de Camerista, de Solista. Solei com a Orquestra da Universidade, solei com a Orquestra Sinfônica da Bahia, fui finalista de concurso, ganhei menção honrosa em concurso de música erudita, me apresentei com outras orquestras, fiz uma trajetória na música erudita durante um tempo. Fiz festivais, aulas, buscar coisas de técnica e escola de som, toda essa pesquisa. [...] Eu entrei nisso mesmo de cabeça mesmo na graduação (SACERDOTE, 2017).

Com o crescimento técnico-musical adquirido dentro da universidade aliado às suas origens musicais e à sua forma de perceber a música, Sacerdote (2017) sentiu a necessidade de resgatar o repertório estudado ainda em sua infância e adolescência. Em suas palavras: “Comecei a resgatar mesmo, [...] comecei a me interessar, comecei a perceber que se podia dar um sentido de expansão [...] ao instrumento, a você abordar uma coisa também aliada a suas raízes” (SACERDOTE, 2017).

### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Quando perguntado sobre seus primeiros ensinamentos musicais e de quem vieram, Proveta (2017) fala, primeiramente, de seu relacionamento com seu pai e das incontáveis lições recebidas do mesmo. Afirma que tocou muito com seu pai, com quem também aprendeu percepção musical, improvisação, composição e arranjos, os quais fazia desde os nove anos de idade, por incentivo de seu pai, e que eram executados pela mesma banda de Leme/SP, onde tocava.

Também conta que, entre oito e nove anos de idade, seu pai o incentivava a aumentar o repertório de músicas decoradas. Para tal, seu pai tocava, ao acordeom, a música a ser decorada, dividindo-a em pequenos trechos que eram repetidos por Proveta (2017) de forma natural. Essa forma de ensinar trazia consigo, de forma implícita, uma noção de métrica musical.

O mesmo Proveta (2017) revela que seu primeiro contato com o clarinete aconteceu na banda de música de Leme/SP em decorrência do solo da abertura da ópera O Guarani, do compositor Carlos Gomes. Segundo seus relatos, o maestro da banda precisava que alguém fizesse o solo de requinta da peça supracitada e, com a ajuda de seu pai que era clarinetista na banda de Leme, além de tocar acordeom, saxofone e teclado, estudou o solo de requinta. Em seguida, o maestro da banda aconselhou-o a estudar também a clarineta, sob orientação de seu pai.

Ainda sobre seu aprendizado na clarineta, Proveta (2017) teve como professor de clarineta, após a iniciação feita por seu pai, um clarinetista carioca que tocava na Base Aérea de Pirassununga, chamado Otacílio dos Santos, e de quem conseguiu comprar a sua primeira clarineta de boa qualidade, “um Selmer completo [de 23 chaves]”.

Durante todo esse tempo, Proveta (2017) conta que não deixava de participar dos bailes ao lado de seu pai, o qual gravava e avaliava seus solos, dando sugestões para que melhorasse para as próximas apresentações.

Ele [pai] falava: “O solo que você fez ontem lá, [...] você colocou muita nota lá [...]. Não! Você pode cortar a metade. Mais da metade não precisa. [...] Você tem que usar as notas certas. Você tem que fazer uma melodia. (Utilizando um gravador com a gravação do solo da noite anterior) Vamos ouvir. [...] Escreve e só fica com as boas. [...] Você tá entendendo? Não dá pra escrever. [...] Quando começar a dar pra escrever seu solo... [tá ficando bom]” (PROVETA, 2017).

Estudando com seu pai Proveta (2017) teve bastante contato com gravações de Zé Bodega, K\_Ximbinho, Luis Americano, Abel Ferreira, dentre vários outros instrumentistas brasileiros, principalmente de choro, samba, MPB, de forma geral, bem como música de cinema e novela, transcrevendo um grande inúmero de canções.

Eu já tinha ouvido esses caras todos. [...] Tirei tudo isso daí [...] e nunca mais esqueci. [...] Era um treinamento. [...] Um cara de nove anos de idade, [...] o disco tá limpo. Hoje é difícil, mas naquela época não. Então, ele foi criando um HD, [...] criando condições [...] de você ter registros, arquivos [...] memorizados, um computador humano (PROVETA, 2017).

Proveta (2017) conta que, por volta dos quatorze anos, durante o tempo em que frequentou o Conservatório Carlos Gomes, em Campinas, conheceu os clarinetistas Sérgio Burgani, Edmilson Neri e Jotagê, além do então trompista Roberto Minczuk e seu irmão oboísta Arcadio Minczuk em um concurso de música na cidade de Piracicaba/SP.

Encontrei todos esses caras tocando clarinete dum jeito que eu falava assim: Nossa! Quê que eu tô fazendo aqui? Porque eu era do interior, eu era popular, mas tava tocando lá um Weber. [...] Meu pai arrumou um disco, um *vinilzão* do Abel Ferreira [...]. Eu ouvi ele [...] tocando Weber com *vibrato*, com *glissando*, [...] porque ele [...] estudou pra fazer clássico, [...] ele queria fazer, mas ele foi pro Rio de Janeiro [...] e virou aquele cara lá que tem um som lindo (PROVETA, 2017).

Abrindo seus horizontes musicais, Proveta (2017) relembra a primeira vez em que saiu da cidade de Leme/SP a fim de participar de um programa de televisão, na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1971.

Eu tinha 10 anos de idade, e eu fui tocar no programa do Flávio Cavalcante. Aí, quem me acompanhou? O maestro Chiquinho do Acordeom. E enquanto eu tocava *Wave*, do Tom Jobim com ele, *veio* dois maestros pra me acompanhar no Saxofone, um era o Cipó e o outro era o Aurindo, que toca no Roberto Carlos até hoje. [...] Conheci o Cazé, essa turma toda [...]. Antes de vir pra São Paulo eu tinha conhecido essa turma toda já. Tirado os solos deles (PROVETA, 2017).

Em 1980, nesse momento, aos 16 anos de idade e já com uma considerável bagagem de repertório e vivências musicais, graças ao seu convívio com seu pai, começa a trabalhar na Mazurca (Orquestra de Baile), na cidade de São Paulo, ao mesmo tempo em que intensifica seus contatos com o jazz e sua improvisação, estudando e tirando diversos solos do gênero (PROVETA, 2017).

Segundo seus relatos, o Maestro apreciava sua versatilidade ao tocar clarinete e saxofone. Dentro de um novo ambiente musical e em face do estreitamento de relações com Roberto Sion, foi presenteado pelo mesmo com uma apostila de frases de jazz conhecida por 251 (Jamey Aebersold – THE II/V7/I PROGRESSION). Nesse momento, seus estudos aconteciam da seguinte forma:

Estudava aquilo ali, [...] olhava para as partituras que o maestro passava, [...] os acordes, copiava aqueles acordes, levava pra casa e colocava aquelas frases prontas em cima daquele acorde e decorava. Chegava no dia, na hora de tocar, esquecia a tudo. [...] Eu falei: Não é possível! Eu estudei esse negócio! [...] Aí eu comecei entender. [...] Não é isso. Meu pai falava de *uma outra* forma. A minha escola era diferente (PROVETA, 2017).

Mesmo não se considerando um jazzista, Proveta (2017) buscou aperfeiçoar-se, compreender os pensamentos improvisacionais dos solistas e aprender o máximo possível dessa, para ele, nova linguagem. Ele conta ter sido bastante organizado em seus estudos, dividindo-os por épocas entre New Orleans, Dixeland etc., lendo livros, comprando discos, gravando fitas cassete e tirando [transcrevendo] solos de ícones como Charlie Parker.

Considerando a necessidade de trabalhar e uma década de 1980, em São Paulo, dominada pelo jazz, Proveta (2017) começa a constatar um alto nível de mecanização em seu fazer musical nesse gênero, o que considera como efeito das prolongadas sessões de estudos a fio. Contudo, algumas mudanças estavam prestes a acontecer em sua carreira, levando-o de volta às suas origens musicais.

Em [19]83, [19]84, Laércio de Freitas, o Tio, começou a me chamar pra fazer duos com piano e eu fui pro Piu-Piu, que era um bar famoso [...] Eu fui lá tocar clarinete e saxofone junto com o Tio e ele falou: “O quê que você toca?” [...] De cor, [...] eu toco Doce de Coco, [É] Do Que Há [Luis Americano], Um a Zero... [Laércio] “Você toca os choros que você aprendeu com seu pai?” [...] Toco todos. [Laércio] “Quais?” Aí fizemos uma lista. [...] Aí eu voltei a praticar o choro [...] Foi uma fase muito curta, mas foi determinante *pra* [...] definir e entender que aquilo que *tava* plantado aqui *tava* muito vivo. Ele *tava* só esperando [...] o momento certo pra ser apreciado (PROVETA, 2017).

Em sua busca por conhecimento, um livro que o entrevistado tem como um dos mais interessantes que já tenha lido e que vai justamente ao encontro da sua forma de apreciar a música, observando o tempo e o espaço onde será feita a sua música, é a obra “Como Ouvir e Entender Música”, do compositor americano Aaron Copland. Sobre esse livro ele discorre da seguinte forma:

É um baita livro. Claro que eu li outros livros [...]. Mas [...] esse fala da questão do compositor. [...] Ele fala muito bem do que é ouvir música. É tão cuidadoso o jeito que ele pensa, [...] é de uma forma tão bem empregada. Como é que ouve o tempo?

[...] Como é que prepara esse tempo? Como é que se planta? [...] Essa terra sua, que você tem em casa, como é que você vai afofando ela (PROVETA, 2017)?

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Santos (2018) conta que seus primeiros contatos com um instrumento musical aconteceram por acaso, por volta dos três anos e meio de idade. Após comprar uma harmônica, também conhecida como gaita, deixá-la em cima do sofá e sair de casa, seu pai contava que ao regressar para casa o encontrou tocando, ou tentando tocar, alguns hinos da igreja. Logicamente, o próprio Santos (2018) alega não se lembrar muito bem dos fatos e coloca essa versão em dúvida, por ser uma história contada por seu próprio pai. Como não chegou a ter aulas de harmônica ou de teoria musical durante esse período, ele considera ter tido um aprendizado bastante intuitivo, baseado unicamente no que ouvia em sua igreja e tentava reproduzir em seu instrumento.

Relembrando seu início no grupo musical da igreja que frequentava juntamente com seus familiares, Santos (2018) lembra que, ao ser apresentado a um dos maestros da igreja por uma tia, não recebeu muita atenção devido ao fato de ser ainda muito pequeno.

Eu fui apresentado a [...] um dos maestros lá da igreja que tinha um grupo e uma orquestra, mas eu era muito pequenininho e o maestro não deu muita atenção [...]. Eu me lembro que ele [maestro] tava fazendo um arranjo e ele não levantou nem os olhos do arranjo. [...] Eu toquei a minha gaitinha [...], aí ele virou pra minha tia e falou assim: “Olha, ele é muito pequenininho, deixa ele crescer um pouco” (SANTOS, 2018).

Com o tempo, foi se afastando da música e tocando sua harmônica com menos frequência, apesar de ainda tocar na escola, durante o horário do recreio, para seus colegas, os quais ele convidava para vê-lo tocando. Esse processo de desinteresse e afastamento da harmônica e, conseqüentemente, da música ocorreu entre os seis e sete anos de idade (SANTOS, 2018).

Apesar de ter uma disciplina de ensino musical em sua escola, Santos (2018) conta que não só ele, mas também os seus colegas não entendiam muito o que a professora ensinava. Ele também conta que, talvez devido ao seu desinteresse naquela etapa da vida, não chegou a se destacar como aluno na disciplina musical da escola.

Santos (2018) lembra que, por volta dos dez anos de idade, sua mãe sugeriu que ele ingressasse na banda de sua igreja. Procurando o maestro responsável por esse grupo, logo começou o aprendizado de teoria musical, o qual perdurou por um longo tempo. De acordo

com seus relatos, um critério exigido pelo maestro era que o candidato a participante da banda estudasse, primeiramente, solfejo musical.

Eu estudei, assim, um ano e meio, dois anos com esse professor, só solfejo e leitura rítmica. [...] Eu sei que [...] eu fiz o método praticamente todo e o professor gostava muito de mim e eu gostava dele. [...] Eu entendia tudo que ele explicava. [...] Aí eu comecei a me reaproximar da música [...] (SANTOS, 2018).

Após esse longo tempo preparando-se através do solfejo e teoria, chegou o momento em que deveria escolher um instrumento musical para aprender. Após uma semana de reflexão, Santos (2018) revela ter optado inicialmente pelo saxhorn, opção esta rechaçada de imediato por seu maestro.

Aí ele [maestro] virou pra mim e falou assim: “o quê? Você estudou tanto [...]. Não, você não vai tocar saxhorn não. Escolhe outro instrumento”. Aí, mais uma semana pra pensar. Aí eu escolhi. Cheguei lá e falei assim: [...] eu quero tocar flauta então. [...] Aí, ele [maestro] falou assim: “flauta? Eu não tenho uma boa flauta aqui na banda” (SANTOS, 2018).

Em virtude da impossibilidade de conseguir uma boa flauta para esse seu aluno, o maestro da banda, que também era um saxofonista militar, decide oferecer-lhe um clarinete, ainda de treze chaves, da marca Weril, o qual o acompanhou durante algum tempo. Conforme os relatos de Santos (2018), após o maestro mostrar-lhe as primeiras posições de notas nesse instrumento, ele começou a estudar com bastante afinco e curiosidade em desvendar as possibilidades daquele novo instrumento.

No decorrer do seu aprendizado no clarinete e já participando da banda da igreja, Santos (2018) conhece o clarinetista José da Silva Freitas, conhecido como Professor Freitas, que foi clarinetista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), professor de clarinete da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e clarinetista da Banda da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro.

De vez em quando [ele] tocava na igreja e tinha uma música que [...] fazia um solo. Todo ano, quando tinham as festas de maio, que eram festas de comemoração [...] do aniversário da Igreja, [...] a banda tocava uma música que se chamava *Melodia do Bosque* [de Tonheca Dantas], que era praticamente um concerto *pra* clarineta e banda [...], e ele que tocava. E aí, [...] ele virou um ídolo, [...] uma referência (SANTOS, 2018).

Devido ao contato mais próximo com o Professor Freitas, Santos (2018) sentiu-se bastante entusiasmado com o estudo da clarineta e decidiu aprender o máximo que pudesse com sua nova referência de clarinetista. Como sua clarineta era um instrumento antigo, com apenas treze chaves, foi aconselhado por Freitas a adquirir um instrumento mais moderno, no

*sistema boehm*. Entretanto, o clarinete comprado ainda era muito ruim, o que foi constatado pouco tempo depois.

Na verdade, o Freitas [Professor] nunca assumiu de ser o meu professor e nem eu assumi de ser aluno dele, mas [...] ele perdeu muitos cultos por minha causa, porque eu ficava perguntando: Como é que você faz *staccato*? Onde é que você põe a língua? Como é que você faz isso? Como é que faz aquilo? Aí, quando a gente via, acabou o culto. [...] Eu perturbei muito ele, mas ele também [...] é uma pessoa incrível (SANTOS, 2018).

Após algum tempo o Professor Freitas sugeriu a Santos (2018) que fizesse aulas com o Professor José Botelho, à época integrante do Quinteto Villa-Lobos, Sexteto do Rio, Quinteto da Rádio MEC e músico da Orquestra Sinfônica Nacional. Novamente foi aconselhado, agora por seu novo professor, a comprar um novo instrumento, o que o deixou assustado.

Eu me lembro, eu fui estudar com o Botelho e o Botelho falou: “olha, [...] você é muito novo, tem muito talento, [...] mas esse instrumento que você tem aí não presta. Você tem que arrumar um clarinete”. [...] Eu levei um susto porque [...] foi minha mãe que me deu aquele instrumento (SANTOS, 2018).

Frente aos novos desafios propostos pelo professor José Botelho, Santos (2018) sentiu-se bastante entusiasmado e passou a progredir cada vez mais nos estudos musicais. Os contatos entre os dois, aluno e professor, eram bastante frequentes, acontecendo até mesmo aos finais de semana e durando, em algumas oportunidades, o dia inteiro.

Santos (2018) relata também suas participações em diversos festivais e cursos, sendo o primeiro, na cidade de Curitiba, Paraná, por volta de 1975. Apesar das aulas do referido curso terem sido ministradas pelo próprio Botelho, o fato de maior relevância ocorrido na ocasião foi seu contato com o trompista Carlos Gomes, fundador do Quinteto Villa-Lobos, do qual passou a fazer parte pouco tempo depois, aos dezesseis anos de idade.

Aí eu entrei *pro* o Quinteto Villa-Lobos, com dezesseis anos, e já pegando [...] um repertório cabeludo. [...] Quinteto de Hindemith, [...] Villa-Lobos, Quinteto em Forma de Choros, eram coisas [...] muito difíceis tecnicamente, mas eu estudava muito. [...] Então, eu acabava resolvendo [...] as coisas (SANTOS, 2018).

Com sua entrada para o Quinteto Villa-Lobos e a intensificação dos estudos da clarineta, começou a participar de concursos para instrumentistas, ganhando grande parte deles, bem como de *master-classes*, como o do clarinetista alemão Jost Michaels. Aos dezoito anos de idade, após uma prova de seleção, passou a integrar também a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro/RJ, onde permaneceu por dezoito anos (SANTOS, 2018).

Diversos outros professores de clarinete também passaram pela história de Santos (2018), como o clarinetista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e professor da

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Jayoleno dos Santos. Durante seu curso de bacharelado em clarineta nessa mesma universidade, o clarinetista entrevistado teve aulas com Jayoleno dos Santos, o qual foi substituído, após sua aposentadoria, pelo professor José Carlos Castro na UFRJ, simultaneamente às aulas com José Botelho.

Paralelamente aos estudos acadêmicos, de repertório sinfônico e de música de câmara, Santos (2018) passa a estreitar seus laços com o "pessoal de música popular", especialmente os praticantes de choro, a destacar Joel Nascimento e a Camerata Carioca.

Trabalhei num grupo que chamava Sexteto Brasileiro, onde a gente fez [...] turnê pelos Estados Unidos, em várias cidades. [...] Aí eu comecei a desenvolver esse [...] paralelo da música popular, à música sinfônica e à música de câmara. [...] Foi tudo ao mesmo tempo e uma coisa influenciando a outra, mas eu fazia questão de não embolar tudo, quer dizer, não misturar. [...] Eu *tava* tocando Pixinguinha, eu *tava* tocando Pixinguinha. Eu *tava* tocando Quinteto de Brahms, era outra história. Eu *tava* tocando um Puccini, uma ópera, era outra história (SANTOS, 2018).

Por trabalhar simultaneamente com diversos gêneros de música instrumental provenientes de distintos países e culturas, Santos (2018) não se intitula como um autêntico chorão.

Eu não me considero [...] um chorão, como era o Altamiro Carrilho, o próprio Abel Ferreira, [...] ou o Jacob do Bandolim, [que] eram pessoas que se dedicavam exclusivamente ao choro. [...] Eu não, [...] eu tive que tocar ópera, tive que tocar balé, eu tive que tocar música de câmara, concertos de clarineta, peças solo, música contemporânea (SANTOS, 2018).

## COMENTÁRIOS

Analisando as respostas fornecidas pelos clarinetistas entrevistados, e refletindo sobre fatores relacionados com o tema desta pesquisa, pudemos notar algumas semelhanças no que diz respeito aos estímulos e à forma de aprendizagem musical logo em seus primeiros momentos de prática musical. Além do ambiente musical encontrado em suas casas, também foi comum o desenvolvimento do aprendizado musical por meio do uso da audição e da memorização.

Ribeiro (2017) aprendeu com o seu avô a tocar músicas da Folia de Reis e mais tarde foi estimulado a transcrever solos de choros dos discos do clarinetista Paulo Sérgio Santos. Sacerdote (2017) aprendeu suas primeiras canções em lições na flauta doce, também repassadas oralmente por seu professor. Mais tarde, devido ao incentivo materno, baixava partituras de choros da internet e também transcrevia choros a fim de praticá-los nas Rodas de Choro. O clarinetista Proveta (2017), logo na infância, foi estimulado a aumentar seu



repertório de melodias através de choros e sambas que eram tocados, divididos em pequenos trechos por seu pai para que pudesse repeti-las e, conseqüentemente, decorá-las. Por fim, Santos (2018) conta que suas primeiras práticas musicais aconteceram de forma intuitiva, sem auxílio de algum músico, e foram baseadas na reprodução em sua harmônica das melodias que ouvia em sua igreja.

Mais tarde, todos procuraram um aprofundamento do aprendizado da clarineta com o auxílio de professores desse instrumento, seja ingressando em cursos superiores, seja através de aulas particulares, no intuito de aprimorar a técnica e melhorar a qualidade sonora ao instrumento, aspectos considerados preponderantes para o desenvolvimento da fluência na improvisação no choro.

### **Questão 3 - Domina algum outro instrumento?**

#### **Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Quando questionado sobre um domínio mais amplo de algum outro instrumento, Alexandre Ribeiro (2017) diz que:

Dominar, [...] de assumir a responsabilidade de instrumentista é o clarinete, o clarone e [...] alguns instrumentos de percussão. [...] No cavaquinho [...] já brinquei, sei tocar alguns sambas. [...] E piano, que é o que eu uso pra trabalhar, pra fazer arranjo, pra tirar música pra acompanhar algum cantor e compor também, mas, também, sem nenhuma pretensão (RIBEIRO, 2017).

#### **Clarinetista Ivan Sacerdote**

Sacerdote (2017), ao ser perguntado sobre quais instrumentos considera dominar, revela que, além da clarineta, do saxofone e da flauta-doce, anteriormente mencionados nesta pesquisa, domina também o violão, desde os treze anos de idade, instrumentos de percussão e bateria, contrabaixo e, ultimamente, vem estudando o piano, propiciando a ele um maior domínio harmônico que se alia ao seu conhecimento melódico.

#### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Perguntado sobre sua vivência com outros instrumentos, além da clarineta, Proveta (2017) diz ter domínio da família do saxofone, instrumento com o qual recebeu seus primeiros ensinamentos musicais por parte de seu pai. Conhece e utiliza os teclados a fim de trabalhar em seus arranjos e composições, entretanto não o utiliza em apresentações, que se restringem apenas à clarineta e aos saxofones.

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Perguntado sobre o domínio de algum outro instrumento, além da clarineta, Santos (2018) afirma ter tocado saxofone em diversas ocasiões e até ter sido, durante um curto período, professor de saxofone na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), entretanto não se considera um saxofonista. Com relação a esse instrumento, ele diz:

Eu não me considero um saxofonista. [...] Na verdade eu enganava o meu cérebro. Dizia assim: eu *tô* com uma clarineta cônica. Então eu tinha um som, [...] bastante peculiar [...]. Tinha algumas vantagens e [...] muitas desvantagens (SANTOS, 2018).

Sua relação com instrumentos harmônicos se resume a uma clavinova que possui em sua casa, mas a adquiriu numa ocasião em que precisou preparar-se para reger determinado grupo musical. Nesse momento, começou a estudar com maior afinco questões relacionadas à harmonia, basicamente para a realização desse trabalho de regência.

Eu não toco nada, absolutamente nada, de piano. [...] Fazia umas coisas de harmonia [...] pra testar também, porque eu podia compor no computador e o piano [clavinova] tocava. [...] Cheguei a ter uma aula de piano, uma ou duas, e depois eu vi que não era minha praia (SANTOS, 2018).

É importante salientar que, na infância, ainda antes de seus contatos com a clarineta, a harmônica (gaita) foi o seu primeiro instrumento e a porta de entrada para o mundo musical.

Outro detalhe interessante, revelado pelo clarinetista Santos (2018), refere-se à forma de pensar e utilizar a harmonia em suas práticas musicais. Segundo ele, por ter um convívio praticamente exclusivo com instrumento melódico, a harmonia sempre vinha à sua cabeça de forma arpejada, ou seja, uma nota após a outra, trazendo uma perspectiva horizontalizada para seu estudo de harmonia.

### **COMENTÁRIOS**

Quando questionados sobre o domínio de outros instrumentos musicais, além da clarineta, todos consideraram ter alguma habilidade em outros instrumentos, tanto de sopros quanto percussão e instrumentos harmônicos. Entretanto, os instrumentos harmônicos são basicamente empregados para o estudo das harmonias das músicas que fazem ou que farão parte de seus repertórios, e não para realizarem apresentações públicas.

**Questão 4 – A partir de quando surgiu o seu interesse pela música improvisada? Algum outro gênero musical que explore a improvisação, além do choro, o influenciou?**

### **Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Questionado sobre o seu interesse e envolvimento com a música improvisada, Ribeiro (2017) relatou ter iniciado entre os anos de 2004 e 2005 de forma mais séria.

Eu participava de algumas rodas [de choro], tocava, já tinha alguns choros [decorados], só que não improvisava. O improviso que eu fazia era um improviso completamente sem saber o que tava acontecendo. Eu sempre gostei, então sempre ouvi muito improviso. Então era aquele tipo de improviso quando o cara ouve o som e vai [...] atrás do som tentando alguma coisa, experimentando. [...] Mas foi o meu primeiro contato arriscando alguma coisa (RIBEIRO, 2017).

Contando mais detalhadamente sobre suas primeiras experiências improvisando no choro, Ribeiro (2017), ainda em seu último ano de estudos na UNESP, revela que o fato de já tocar percussão há algum tempo, inclusive fazendo cachês junto ao amigo baterista que tocava violão e cantava em bares, ajudava-o

[...] a arriscar alguns improvisos, porque era muito mais *pro* lado rítmico [...]. Você fala: “o tom da música tá em Dó maior”. Dó maior é Dó, Mi, Sol. E ficava nessas três notas, só que, mais fazendo coisas rítmicas do que frases melódicas (RIBEIRO, 2017).

Nesse mesmo período de sua vida, Ribeiro (2017) ressalta um momento bastante importante de sua trajetória musical e um despertar maior para as questões que envolviam improvisação: a participação no Projeto Pixinguinha, acompanhando a cantora Consuelo de Paula em uma caravana pelo centro-oeste do Brasil juntamente com o Trio Bonsai e o cantor de São Paulo, Carlos Careca. Também conta que, apesar de os arranjos do grupo de Consuelo de Paula estarem, em sua maioria, escritos, oportunidades para improvisação sempre ocorriam. Foram dias de intenso aprendizado.

[...] como a gente ficou ali, a gente entrou com muita dedicação e uma coisa muito intensa dentro desse som, eu comecei a me arriscar e o Paulo Braga, o Mané Silveira, que estavam ali, [...] são músicos populares de excelência, também inspiravam, você ficava pegando umas ideias e tal. E aí foi onde eu comecei a fazer uma coisa “profissional” dentro da música popular improvisando e tentando fazer. Porque era um show, eram shows gigantes, não podia ficar ali tentando fazer notinhas e errar. [...] Aí eu comecei a ter mais consciência do que eu tava fazendo. E aí, eu me alertei pra esse lado da improvisação (RIBEIRO, 2017).

Tamanha foi a experiência vivida durante a referida turnê, que Ribeiro (2017) relata um pensamento completamente diferente, concernente ao ato de improvisar, concluindo que o improviso, para ser bem feito, necessitava de uma grande dedicação ao estudo, passando a trilhar, assim, os caminhos que o guiariam dentro da improvisação no choro nos anos seguintes.

No jazz, Ribeiro (2017) revela ter sofrido alguma influência mais pelo aspecto auditivo, pois, apesar de ter estudado alguma coisa e até ter dado algumas canjas com grupos de jazz, considerava algo bastante diferente de sua realidade de atuação musical.

O jazz, eu tive muito contato de ver e ouvir músicos de jazz, conviver com músicos de jazz. [...] eu mais ouvia. Mais tentava absorver a coisa da linguagem da improvisação do que realmente improvisar e trabalhar com isso. [...] Que foi também aonde eu comecei a ter um, filtro. [...] Minhas referências de improvisação eram Charlie Parker, o Coltrane, o Miles Davis, que eu nunca nem sequer cheguei perto de improvisar parecido, mas, pelo menos você começava... ôpa, espera aí, não é sair fazendo qualquer coisa, tem um lance aqui (RIBEIRO, 2017).

### **Clarinetista Ivan Sacerdote**

Sacerdote (2017) relata que seu interesse pela música improvisada surgiu ainda durante sua adolescência, por volta dos dezesseis anos de idade, mais especificamente pelo jazz no estilo Bebop, ainda sem se arriscar a tocar. Ele cita, como suas referências musicais no jazz, Charlie Parker, Miles Davis e Dizzy Gillespie, e tem o jazz como a principal referência, em sua opinião, quando se fala em gênero musical que explore improvisação.

### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Refletindo sobre quando começou seu interesse pela música improvisada, Proveta (2017) relata não ter tido esse momento em sua vida musical, uma vez que sempre teve contato com a criação musical.

Confirmando seu ponto de vista, ele fala sobre os contracantos existentes nas melodias tocadas na banda de Leme/SP e que sempre aconteceram de forma natural.

Na banda a gente chamava de contracanto. [...] Se não tive isso daí [...] não faz sentido. Então, o ouvido e ter tocado em banda, sempre tem o diálogo entre os instrumentos. Então, essas conversas fizeram parte [...]. A gente vivia querendo conversar. [...] Era assim, toca essa melodia e conversa com ela. [...] Foi natural. Quando é que começa a improvisação? Na realidade, eu continuei a melhorar o que ele [seu pai] tava falando (PROVETA, 2017).

Conforme sua experiência de vida, Proveta (2017) percebe uma atual inversão do que considera o caminho natural do aprendizado musical, com músicos aprendendo a tocar o instrumento para depois decidir por aprender a improvisar. Segundo sua percepção o que deveria acontecer seria a continuidade de construção de um diálogo pré-estabelecido com o seu instrumento, o que seria tão natural quanto o próprio ato da fala.

Mas quando você fala assim, “quando começa”, na verdade você continua. [...] Se você tem [...] quarenta, cinquenta, cem músicas memorizadas, é melhor do que você

ter o CD do James Aebersold, do 2-5-1. [...] Se você estudar [só] aquilo ali vai virar só aquilo. [...] E sua? Como é que você cria uma melodia sua? Eu busco a mesma coisa que eu buscava com meu pai [desde criança]. Cada solo que eu faço, procuro pelas melodias (PROVETA, 2017).

Mesmo sem dominar nenhum instrumento harmônico, como violão ou piano, Proveta (2017) revela ter sentido a necessidade de estudar harmonia, já num momento posterior. Contudo mesmo sem ter muita consciência do que estava acontecendo, desde criança já era acostumado a ouvir e tentar cantar os acordes junto ao seu pai, o que considera ter auxiliado seu treinamento auditivo.

Além de seu convívio com o choro, Proveta (2017) também teve um bom contato com o jazz, o que se intensificou com sua chegada a São Paulo. Uma vez em São Paulo e seguindo seus ideais, procurou estudar e conhecer outras coisas, melhorando todas as ideias, pensamentos, melodias memorizadas, enfim, tudo aquilo que foi aprendido com seu pai. Observando gravações de grandes improvisadores de jazz, percebeu que:

O repertório deles era enorme. [Cheios] de melodias e de outras coisas. [...] Eram caras que tinham uma qualidade musical, uma habilidade melódica [...], eles faziam música, eles faziam melodia. [...] Ou seja, eles estão fazendo o que os compositores faziam, mas em tempo real (PROVETA, 2017).

Em qualquer que seja a linguagem que o instrumentista escolha se expressar, Proveta (2017) alerta que um resultado satisfatório e coeso quanto à improvisação pode levar anos para ser alcançado, e a progressão exige uma dedicação diária.

Hoje, com 56 anos, [...] tem dia que eu não consigo fazer o que eu gostaria de fazer e tem dia que eu falo: hoje eu consegui. Porque é assim. Agora, se eu tivesse tocando mecanicamente eu conseguiria fazer bem todo dia, porque aí eu tenho as chaves na mão, eu tenho a memória, eu tenho tudo preparado, [...] tá tudo pronto, é um *fast food*. [...] Agora, do jeito que meu pai falou, até hoje eu tento fazer [...]. Ficar perto [...] das melodias (PROVETA, 2017).

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Santos (2018) relaciona o fato de ter aprendido a tocar de ouvido seu primeiro instrumento musical, a harmônica (gaita), aos seus primeiros contatos com a improvisação, mesmo que de forma inconsciente.

Uma forte influência, que despertou em Santos (2018) um interesse bastante grande pela improvisação, foi a aproximação com um clarinetista da banda da sua igreja conhecido como Irmão Luis, também responsável pela sonorização dos cultos.

Era um senhor já bem velhinho, já devia ter [...] perto dos oitenta anos. [...] Ele tocava o clarinete, [...] e [...] eu notava que ele fazia umas variações. [...] Ele não

tocava só o hino, ele fazia umas variações, fazia umas coisas bonitas, ou seja, ele improvisava muito bonito. Fazia uns arpejos e tocava rápido e eu ficava olhando. [...] Eu me encantei por aquilo e eu comecei a imitar ele (SANTOS, 2018).

Em um momento posterior, já por volta dos trinta anos de idade e com uma considerável carga de conhecimentos musicais, Santos (2018) começa a se aproximar do jazz, chegando, inclusive, a estudar um pouco da improvisação nesse gênero. Nesse ponto, menciona algumas dificuldades para pensar nas harmonias do jazz, provenientes do fato de, segundo ele, improvisar de ouvido e de forma bastante intuitiva.

## COMENTÁRIOS

O intuito dessa questão foi tão somente identificar em que momento de suas carreiras e como ocorreu o despertar para as possibilidades improvisatórias na música, seja em qualquer gênero musical. Nesse ponto ocorreu uma aproximação mais natural por parte dos clarinetistas Santos (2018), Sacerdote (2018) e Proveta (2018), justamente pela principal característica do aprendizado musical inicial deles ter base na audição. Enquanto isso, Ribeiro (2017), apesar de apreciador de *jazz* e participar de ocasiões onde ocorriam improvisações em rodas de choro, revela suas primeiras dificuldades em compreender e praticar a improvisação, justamente por ainda não se sentir à vontade e nem ter embasamento suficiente para essa prática, o que foi adquirido em um momento posterior de seu aprendizado.

### **Questão 5 - Considera ter sofrido influência de algum improvisador de choro, clarinetista ou não?**

#### **Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Perguntado sobre influências que considera ter sofrido por parte de outros improvisadores no choro, clarinetistas ou não, Ribeiro (2017) cita, como principal fonte de inspiração e grande paixão musical, o clarinetista Paulo Moura. O clarinetista descreve uma passagem de sua trajetória na qual teve contato pessoal com Paulo Moura através de aulas com o veterano clarinetista durante um festival de música acontecido no ano de 2003, na cidade de Curitiba/PR.

Quando eu cheguei lá, foi um universo que eu conheci que também foi um gatilho pra mim. [...] Muita gente tocando choro que eu nem sequer conhecia. [...] Bastantes clarinetistas; a coisa de tocar de cor, todo mundo nessa escola; e o jeito do Paulo Moura, que eu pude ver de perto. Sentir o cheio do cara, o sonzinho, o ar do clarinete, porque eu ficava grudado. Então, ele me influenciou muito. A linguagem dele (RIBEIRO, 2017).

Conforme seus relatos, algo que o impressionou e continua a impressionar, foi o grande envolvimento de Paulo Moura com os mais diversos meios musicais, possuindo gravação em disco em que interpreta peças do repertório de clarineta de tradição europeia, trabalhando com arranjos de música brasileira para orquestra sinfônica na produção musical, tocando com grupos de tradição religiosa africana – seu trabalho percussivo, tocando choros tradicionais com regionais, acompanhando cantores e compondo. Também destacou a sua linguagem enquanto clarinetista intérprete da música popular brasileira (RIBEIRO, 2017).

Ribeiro (2017) ressalta aspectos particulares de Paulo Moura que servem de inspiração para sua forma de tocar.

[...] eu quero fazer isso, eu quero ser igual a esse cara, eu quero ser esse cara. Então, o som dele, o jeito dele com a música, me levou também a creditar, porque ele é muito particular. Paulo Moura é Paulo Moura! [...] Ele me inspirou muito a ser eu. [...] eu quero tocar do meu jeito, quero ser quem eu sou, tocar com minha sonoridade. [...] tem muita coisa dele, que até então não tinha em lugar nenhum do Brasil, ninguém fazia, era ele fazendo daquele jeito, com os “bands”, com a sonoridade, com o clarinete transparente, o som de palheta fina, de palheta mole. O cara criou uma personalidade. [...] o jeito dele tocar, atacar as notas, o jeito dele [...] ferir um acorde, [...] quando é pra brincar, o jeito dele acompanhar (RIBEIRO, 2017).

Outro clarinetista citado pelo entrevistado como fonte de inspiração para suas interpretações e para o jeito de tocar e improvisar no choro é Proveta. Segundo o próprio Ribeiro (2017), aspectos voltados para a “construção melódica”, a “paz de tocar o clarinete” e o domínio dos aspectos técnico-melódicos são qualidades que sobressaem na forma de Proveta tocar e que o fazem gostar de suas interpretações.

O clarinetista Paulo Sérgio Santos também foi citado pelo clarinetista entrevistado como fonte de inspiração para sua carreira como clarinetista de choro. Conforme as palavras de Ribeiro (2017):

O Paulo Sérgio Santos me influenciou no sentido de conhecer o repertório de choro tocado por um clarinetista. [...] Quando eu ouvi o Paulo (Sérgio) eu era músico erudito ainda. Então eu tinha essa coisa de tocar choro como um músico erudito. [...] De querer tocar, de tocar rápido, tocar com *stacatto*, fazer respiração contínua. Então, o Paulo Sérgio, hoje a gente é superamigo, eu sou fã do jeito dele tocar (RIBEIRO, 2017).

### **Clarinetista Ivan Sacerdote**

Sacerdote (2017) afirma ter sofrido influências principalmente dos clarinetistas Paulo Moura, Proveta e K-Ximbinho, no que tange ao choro. Também cita, como referências, músicos de jazz como Charlie Parker e Lester Young, além dos já lembrados Miles Davis e

Dizzy Gillespie, por meio da transcrição de solos desses músicos, processo o qual considera “um dos grandes pilares do processo de transmissão de conhecimento na música popular”.

Para o mesmo clarinetista, Paulo Moura tem um lugar especial como fonte de inspiração para o seu trabalho ao lado de K-Ximbinho. Como principais referências de trabalhos de Paulo Moura, ele enumera os discos K-Ximblues, com músicas de K-Ximbinho, das quais transcreveu os solos, Dois Irmãos, de Paulo Moura e Rafael Rabelo, Tributo a Pixinguinha, ao vivo, e Saudades de um Clarinete, de K-Ximbinho (SACERDOTE, 2017).

### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Proveta (2017) admite ter sofrido influência de vários clarinetistas, dentre eles Abel Ferreira, o qual ouve e toca junto às suas gravações sempre que tem oportunidade. Outros grandes nomes citados foram os de K-Ximbinho e de Paulo Moura, sobre os quais discorre:

K-Ximbinho, que era um cara, assim, que eu tinha um negócio. Eu [...] tiro os solos dele, eu vejo [...] como ele tinha clareza [...] dos assuntos, sabe? É impressionante. [...] Paulo Moura, que era um cara, assim, que tocou na orquestra sinfônica quase vinte anos. [...] Tocava choro, conhecia jazz, tocava bem também, e tocava clássico (PROVETA, 2017).

Naturalmente, Proveta (2017) revelou também sua admiração pelo seu pai, enquanto músico, pelo seu professor, Batatão, por Cazé, Severino Araújo, pelos clarinetistas de orquestra Edmilson Nery e Sérgio Burgani, bem como por Eddie Daniels, Paulo Sérgio Santos e Paquito D’Rivera.

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Perguntado sobre influências de outros improvisadores do choro, Santos (2018) considera ter sofrido uma influência maior dos violonistas de sete cordas do que propriamente de outros clarinetistas ou músicos de outros instrumentos, dentro desse gênero, a ponto de buscar se espelhar em suas interpretações.

Você pega os caras que tocavam violão de sete cordas, como o Dino [Dino Sete Cordas] ou o próprio Rafael Rabelo, com quem eu toquei muito, e na época eu ia a muitas rodas de choro, então, eu comecei a improvisar na verdade, misturando aqueles conceitos lá do Irmão Luís com o violão de sete cordas. Porque eu acho o seguinte, na minha cabeça o instrumento que improvisa mesmo no regional, o tempo todo ele tá improvisando, é o violão de sete cordas. [...] Ele tá fazendo aquelas *baixarias*, [...] tá respondendo, tá dentro da harmonia, mas ele tá sempre fazendo uma melodia, um contraponto. [...] Daí que veio a minha relação com a improvisação do choro e do samba.



Ainda, revela não ter cultivado o hábito de ouvir tentando analisar, como outros instrumentistas como Pixinguinha ou mesmo Abel Ferreira tocavam, o que era um costume bastante comum para outros instrumentistas da época.

Era muito comum a [...] uns vinte anos, vinte e cinco anos atrás você pegar um bandolinista e ele tocar exatamente como o Jacó [Jacó do Bandolim] tocava, o *vibrato*, o *ralentando* [...], às vezes até as notas diferentes que ele tocava as pessoas imitavam. Eu não tive essa preocupação (SANTOS, 2018).

Apesar de não considerar ter sofrido tanta influência de outros músicos, a ponto de tentar mudar suas próprias características interpretativas, Santos (2018) sempre se lembra de pessoas que talvez o tenham influenciado, de uma forma mais sutil, mas que certamente contribuíram para a formação do seu caráter musical. Dentre esses nomes, ele cita o Irmão Luís, da sua igreja, seus professores Freitas, Botelho, Jayoleno, José Carlos Castro e, por algum momento, Eddie Daniels. No choro, ele cita improvisadores como Joel Nascimento, bem como os diversos violonistas de sete cordas com os quais chegou a trabalhar.

Eu não vou dizer que [...] não tenha procurado imitar alguém [...] evidentemente que numa fase da minha vida eu quis imitar o Freitas, assim como eu quis imitar o Irmão Luis. [...] Teve uma época na minha que eu descobri o Eddie Daniels [...]. Eu ouvi os discos do Eddie Daniels [...] e aquilo deu um nó na minha cabeça. E aí eu comecei a achar interessante a forma como ele tocava, porque ele não me passava paranoia tocando. [...] Um cara que tocava de forma leve, mas [...] uma forma aparentemente despreziosa, mas com uma capacidade de improvisação absurda, mas uma maneira leve, uma maneira, assim, quase que despreziosa... feliz (SANTOS, 2018).

## COMENTÁRIOS

Respondendo a respeito de influências sofridas por parte de outros instrumentistas de choro, clarinetistas ou não, pudemos notar que, geralmente, os clarinetistas de forma geral tendem a influenciarem-se entre si, ou seja, de acordo com seus gostos e propósitos musicais, tendem a aproximar sua forma de interpretar e improvisar daqueles clarinetistas que já possuem essas características, a fim de formar a sua identidade musical. Entre os clarinetistas apontados como referências na música popular pelos entrevistados, encontramos nomes como Paulo Moura, K-Ximbinho, Abel Ferreira, Severino Araújo, Paquito D'Rivera, Eddie Daniels (jazzista), Cazé, além das citações dos próprios entrevistados Paulo Sérgio Santos e Proveta, por serem referência de uma geração anterior à dos outros dois entrevistados.

Algumas especificidades também puderam ser detectadas. Por exemplo, Sérgio Santos (2018), que diz ter sido influenciado principalmente pelo violão de sete cordas, quanto à

construção de seus improvisos, e que também é próximo do que realizava sua primeira referência em improvisação, o Irmão Luis.

**Questão 6 – Como você vê a improvisação dentro do choro? Qual a importância dessa “habilidade” nesse gênero musical?**

**Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Conforme Ribeiro (2017), essa é uma questão polêmica e que pode ser analisada tanto do ponto de vista da importância, quanto do ponto de vista da necessidade. Segundo ele, se pensarmos do ponto de vista da necessidade ele acha que:

Não é! Porque se você toca um choro como um chorão, interpreta ele bonito, com a linguagem, com conhecimento, com referência, tocando as notas certas, com um regional que respeita tudo aquilo, você não tem nenhuma necessidade de improvisar ali, por exemplo. [...] Ele sobrevive sem (RIBEIRO, 2017).

Apesar de gostar muito de improvisar, mas justificando seu ponto de vista, o clarinetista entrevistado cita, como exemplo, a atuação, em registros fonográficos, do acordeonista Dominginhos no choro. Ele relata a existência de disco de Dominginhos no qual os choros são, quase que em sua totalidade, interpretados sem o acréscimo de partes improvisadas, mesmo Dominginhos tendo grande domínio e sendo capaz de “improvisar em qualquer lugar do mundo, em qualquer música” (RIBEIRO, 2017).

Para Ribeiro (2017), é importante que o instrumentista tenha percepção quanto ao ambiente no qual ele está tocando choro. De acordo com ele, quando o instrumentista se encontra em uma roda de choro onde as pessoas estão improvisando ou “são chorões que permitem isso dentro do ambiente”, nesses casos, o instrumentista estaria liberado para exercitar a improvisação. No entanto, chama a atenção para, nos casos mencionados, que o instrumentista que se predispõe a improvisar tenha bases mínimas de conhecimento do que pretende realizar como improvisação. Também aconselha que:

É muito importante, *na* minha opinião, e muito rico e muito válido quando você vai improvisar com a intenção de acrescentar alguma coisa naquela música. Improvisar por improvisar, se for pra música ficar menor, [...] ficar pior do que você tá fazendo, [...] então é melhor não improvisar (RIBEIRO, 2017).

O clarinetista entrevistado ainda cita, como base mínima de conhecimento para uma realização improvisatória satisfatória numa roda de choro, conhecimento sobre a harmonia, tanto do choro que se pretende tocar e improvisar, quanto de um âmbito mais amplo, conhecimento quanto à melodia, conhecimento e domínio técnico suficiente no instrumento

escolhido para colocar em prática tudo aquilo que foi estudado nos aspectos citados (RIBEIRO, 2017).

Por fim, o clarinetista acrescenta uma lição, aprendida com o percussionista Guinga, segundo a qual só devemos improvisar caso tenhamos algo a acrescentar ao discurso musical; caso contrário, se for improvisar para que a música permaneça igual ou piore, o melhor é não improvisar (RIBEIRO, 2017).

### **Clarinetista Ivan Sacerdote**

Perguntado sobre seu ponto de vista quanto à importância do improviso no choro, Sacerdote (2018), observando inicialmente o aspecto técnico, considera-o uma habilidade de extrema importância para o chorão e que agregará um arsenal de possibilidades ao intérprete.

Eu parto do ponto de que toda habilidade é importante na vida do ser humano, independente de qualquer coisa. [...] A improvisação, ela é uma faceta criativa instantânea que você pode aplicar dentro de qualquer tipo de interpretação, não só no choro, mas também na música erudita [...]. Quando você pega a obra *pra* si, você usa todas as habilidades que você tem, ou seja, [...] quando você vai interpretar uma coisa você usa de todos esses artifícios, [...] a improvisação, ela é um desses artifícios (SACERDOTE, 2018).

Sacerdote (2018) reputa existir uma lacuna na formação do clarinetista nas escolas formais de música no Brasil e atribui essa falha à forma pela qual seus cursos são pensados e organizados, deixando de fornecer ferramentas para que esse clarinetista seja também um improvisador.

O obstáculo tá todo aí, entre a nossa escola e a maneira como se é pensada a formação de um instrumentista. [...] Se a formação de um instrumentista fosse pensada de uma maneira mais coerente, esses artifícios seriam incorporados dentro do processo de formação. [...] Eu acho que isso é uma coisa histórica (SACERDOTE, 2018).

É notável, nos últimos tempos, o interesse da academia, muitas vezes tendo por trás pesquisadores que anseiam desvendar processos e, com isso, de alguma forma tentar contribuir para o preenchimento dessas lacunas históricas do ensino da improvisação ainda nas escolas formais de música. Esse ponto de vista é corroborado por Sacerdote (2018) ao dizer:

Eu acho que a gente tá chegando num tempo novo. [...] Em tempos onde [...] nós, como clarinetistas, estamos percebendo que isso precisa ser acoplado, que isso é importante. [...] Paulo Moura, Abel Ferreira, K-Ximbinho, Severino, Proveta, Alexandre [Ribeiro], não se pode passar por cima disso, [...] isso não é uma coisa de barzinho, isso é uma coisa séria. Eu acho que esse primeiro reconhecimento faz com que a gente consiga enxergar novas possibilidades pra nossa formação. A improvisação é importantíssima, nesse sentido (SACERDOTE, 2018).

Já do ponto de vista mercadológico, em que o músico busca seu posicionamento no mercado de trabalho, Sacerdote (2018) observa que o músico que possui a improvisação entre suas possibilidades musicais terá maiores probabilidades de vender o seu trabalho, sobretudo quando analisamos do prisma da música popular brasileira, no qual se encaixará também o choro.

### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

O clarinetista Proveta (2017) considera a improvisação musical uma consequência natural da música e sustenta que “as pessoas estão levando a improvisação ao extremo, colocando de uma forma muito mais importante do que a música”. Pensando o ato de improvisar na música no período clássico, tal clarinetista relembra as cadências dos concertos e as questões que as envolvem.

Até que ponto aquela cadência que o cara inventava ficava dentro do que o compositor propôs? [...] Então os caras começaram a viajar. [...] Vira uma coisa chata, virtuosa. [...] Mas o que tinha que ser feito era uma cadência coerente com o que *tá* acontecendo lá. [...] Alguns pianistas não tinham essa habilidade de compor (PROVETA, 2017).

Ainda numa visão histórica, porém mais aprofundada, e buscando maior aproximação da relação existente entre a improvisação e a composição, Proveta (2017) lembra que vários grandes compositores, como Mozart, Bach e Beethoven, também eram conhecidos por sua capacidade de improvisar melodias.

Então o que é improvisação? [...] Se você colocar eles dentro do que a gente tá falando aqui, eles eram improvisadores, só que eles escreviam os solos deles. Por isso que é difícil tocar. [...] Já era improvisação. [...] Os caras estão achando que inventaram improvisação agora. [...] Nos anos de 800 [D.C.] os caras já improvisavam em mosteiros. [...] Isso não é invenção do jazz (PROVETA, 2017).

Justificando sua opinião e enumerando características as quais considera necessárias para uma boa improvisação, principalmente no âmbito do choro, Proveta (2017) lembra, além dos já citados Mozart, Beethoven e Bach, um dos maiores representantes do choro.

Eu entendo a improvisação a partir deles, a partir do Pixinguinha, que faz uma melodia que tem um assunto. [...] Tem um discurso absolutamente correto. [...] Eu to falando [...] assim: tema, a dúvida sobre isso, a reexposição disso, e a conclusão disso. [...] Isso tem sentido. [...] Então, quando a gente fala em improvisação [...] a gente tá falando de um negócio que tem que virar um assunto (PROVETA, 2017).

Buscando indicar um caminho que deveria ser, em seu ponto de vista, naturalmente seguido pelo instrumentista durante seu aprendizado musical, Proveta (2017) aponta para a

necessidade de cantarolar a melodia da música antes mesmo de memorizá-la. Ele também considera alguns equívocos comumente encontrados no aprendizado musical atual.

O problema é que você pega [...] qualquer instrumento, [...] precisa escrever a nota, [...] precisa apertar o dedo, [...] aí a última coisa que [...] pensa é na canção, cantar a música. [...] Porque que o cara tem que separar a música em pedaços? Pra falar assim: agora eu vou tocar a melodia, agora eu vou improvisar. [...] Já tá tudo aí! A improvisação passou a ser uma palavra que, [...] do jeito que eu vejo hoje, [...] ela se separa da melodia, ela vira [...] uma habilidade. [...] O cara entra num laboratório, ele é preparado, ele sai de lá com um fuzil, com uma granada [...]. O cara sai de lá pronto pra derrubar um avião. [...] Meu, aonde você vai com tudo isso aí? Tá faltando você nessa história. [...] Porque você é um compositor (PROVETA, 2017).

Lembrando-se dos ensinamentos de seu pai, Proveta (2017) diz que o instrumentista precisa experimentar, primeiramente, compor melodias simples e que o momento de analisar os conceitos que envolvem o fazer musical deve vir posteriormente e naturalmente (PROVETA, 2017).

Eu lembro que meu pai falava isso daí: “Compõe uma valsa. Compõe um choro. Compõe um negócio. [...] Compõe”. [...] É a coisa mais simples do mundo e as pessoas estão complicando. Os caras querem virar improvisadores. [...] O princípio da composição te dá uma segurança e uma margem [...] e você não vai chamar mais de improvisação (PROVETA, 2017).

Quanto à necessidade ou à obrigatoriedade de se improvisar no choro e seguindo sua visão da relação de proximidade entre a improvisação e a composição musical, Proveta (2017) é da opinião de que não é necessário que um instrumentista improvise dentro de uma melodia de choro, uma vez que aquela música escrita já seria uma improvisação previamente concebida pelo compositor.

Eu preciso fazer improvisação? [...] O que é improvisação? As pessoas estão falando [...] que a música é uma coisa, que a melodia é uma coisa, improvisação é outra. Não! [...] Alguém escreveu essa melodia, alguém pensou pra fazer isso daí. Isso já é um pequeno *solo* que vira composição (PROVETA, 2017).

Esse mesmo clarinetista também levanta questionamentos sobre uma suposta supervalorização da improvisação em detrimento da melodia original.

Se pegar uma música dessas e depois [falar]: agora eu vou improvisar. [...] E o que você estava fazendo antes? [...] Era menos importante? Você vai separar então a primeira parte do que você chama de improvisação? [...] A improvisação [...] é um pingo no "i" do assunto e os caras estão querendo deixar esse pingo do tamanho da folha. [...] Pra mim é uma dúvida constante isso também (PROVETA, 2017).

Refletindo sobre sua trajetória quanto ao ato de improvisar, Proveta (2017) diz:

As pessoas acham que eu sou um improvisador [...] até hoje eu tenho dúvida porque eu tô querendo ser um *melodista*. Eu tô querendo fazer o que o meu pai falou há

quase cinquenta anos ainda. [...] A natureza humana é de criar. [...] O cara que improvisa é o cara que aprendeu a fazer melodia (PROVETA, 2017).

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Falando sobre sua forma de enxergar a improvisação dentro do choro, Santos (2018) partilha a opinião de que, mais relevante do que as próprias técnicas de improvisação, é a sua coerência com a linguagem interpretativa do choro. Esse domínio de uma linguagem específica que caracteriza um determinado gênero musical é exemplificado da seguinte forma, por Santos (2018):

Às [...] vezes o cara tem um som sujo, [...] cheio de chiado [...] e, aquilo ali, dependendo da linguagem, pode ser uma coisa linda. Ao passo que você vai [...] ouvir, [...] um Quinteto de Brahms, [...] se o cara vier com aquele som pra tocar o Quinteto de Brahms, [...] vai ficar horroroso. [...] É porque é horroroso? Não! Não existe horroroso (SANTOS, 2018).

Falando de músicos de choro que possuem um grande domínio da linguagem desse gênero, e que não têm a improvisação como o norte na maioria de suas gravações, Santos (2018) cita Jacob do Bandolim.

Se você for pensar assim: eu quero tocar choro, mas eu não improviso. [...] Tudo bem. [...] Você vai tocar como o Jacó [Jacó do Bandolim], por exemplo, tocava. Ele pode até ter improvisado em algumas gravações, em algumas músicas, [...] mas isso [improvisação no choro] não era a tônica daquela época (SANTOS, 2018).

Além do exemplo das gravações de Jacob do Bandolim, supracitado, o trabalho de Altamiro Carrilho (1924-2012) também é lembrado.

Por exemplo, você pega o [...] Altamiro Carrilho, que [...] é um cara de uma importância icônica no choro. [...] Eu diria [...] que a improvisação não era uma tônica no trabalho do Altamiro. [...] O Altamiro [...] era uma cara que [...] tinha [...] um repertório muito grande, um virtuosismo muito pessoal e muito acima da média. [...] Dentro daquele universo ali, dele, a improvisação não tem o mesmo peso que tem em determinados estilos de jazz (SANTOS, 2018).

Portanto, a improvisação no choro, na visão de Santos (2018), não é algo obrigatório, essencial ou imprescindível, como no jazz americano. Para ele, a improvisação é algo que agrada a seu gosto pessoal, por ser divertido e lúdico.

Eu conheço gente que toca maravilhosamente bem e que não improvisa um compasso [sequer]. Então, eu não acho que seja obrigatório, no choro, a improvisação. [...] Não foi dado, eu acho, ao choro, a importância [à improvisação] que foi dado, às vezes até de uma forma excessiva, ao jazz. [...] Tem uns certos tipos de jazz que, eu acho, que [...] vira [...] uma coisa meio circense, [...] onde a habilidade [...] suplanta a própria música (SANTOS, 2018).

Vislumbrando situações inesperadas que envolvem a música, quando um chorão possui a habilidade de improvisar, ele estará mais preparado para qualquer eventualidade em uma roda de choro. Santos (2018) fala da sensação que é improvisar no choro e do que pode vir a ser uma interpretação de alguém que não esteja preparado para improvisar na roda de choro.

Eu acho que o choro, [...] ninguém sabe direito o caminho que ele vai tomar. [...] Ele pode descambar pra um determinado caminho onde a improvisação vai ser priorizada. [...] Aí, é muito divertido a improvisação. Porque a improvisação é uma coisa que envolve criatividade, e se você encarar o choro tirando o aspecto da improvisação, você vai cair numa coisa muito parecida com a música erudita (SANTOS, 2018).

## COMENTÁRIOS

Arguidos sobre suas visões quanto à improvisação no choro, bem como sobre a importância de um chorão saber improvisar nesse gênero, pudemos constatar opiniões bastante similares apontando para a não obrigatoriedade da capacidade de improvisar, no entanto os argumentos levantados para justificar esses pontos de vista são um tanto distintos.

Ribeiro (2017) e Santos (2018) possuem opiniões semelhantes e consideram o domínio da linguagem interpretativa do choro mais relevante do que o fato de saber improvisar. Enquanto Ribeiro (2017) exemplifica sua visão apontando para as gravações de Dominginhos [acordeonista], em que quase não encontramos trechos improvisados, Santos (2018) cita as gravações de Altamiro Carrilho, dizendo que a improvisação não era a tônica das gravações de choro do mesmo. Contudo, consideram que é importante que o músico de choro saiba improvisar, justamente para o caso de eventuais ocasiões nas quais a improvisação seja um dos elementos utilizados naquele momento musical.

Proveta (2017) considera que a improvisação é algo bastante natural em sua trajetória musical, fazendo parte de seu vocabulário desde a infância. Ele ressalta o fato de sempre ter pensado a improvisação como uma composição instantânea, por meio de estímulos precoces recebidos de seu pai. Com a opinião de que a improvisação não é algo obrigatório no choro, ele se justifica dizendo que a melodia do choro a ser interpretado já seria uma improvisação concebida em um momento anterior pelo próprio compositor.

Sacerdote (2017) defende que a improvisação é de extrema importância, principalmente quando observamos o choro e a música popular brasileira do ponto de vista mercadológico, tendo o improvisador mais oportunidades de vender o seu trabalho.

**Questão 7 – Tendo em vista que não encontramos uma definição fechada a respeito do que é improvisar no choro, o que você considera como improvisação no choro?**

**Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Respondendo a essa questão, Ribeiro (2017) diz que improvisação está diretamente relacionada com o “lidar com o imprevisto”, conforme a realidade que se apresenta. Musicalmente, o entrevistado diz que:

A improvisação tem muito essa coisa [...] de você [...] acrescentar, na música, algo a mais do que a música já tem. Então, a música já tem a melodia, tem a harmonia, tem o intérprete que vai tocar, tem as pessoas que vão acompanhar e você pode acrescentar alguma coisa a mais, que é essa abertura pra improvisação. [...] Você [...] improvisa em cima dos acordes, ou não, dependendo do som que você tá fazendo, improvisa a parte “A”, ou a parte “B”, ou a parte “C” (RIBEIRO, 2017).

Do ponto de vista da construção da improvisação dentro do choro, ele discorre:

Pra mim, [...] ela se resume muito a você fazer melodia de uma forma diferente da melodia original, [...] como se fosse [...] criar segundas melodias, mas não contrapontando. [...] Você toma a voz principal, com aquela harmonia que já tem, e em cima disso você cria uma nova melodia, isso pra mim é o que eu curto fazer muito. [...] É algo que o Provetá faz por excelência e que estudava com o pai dele. [...] Então, improviso no choro seria você transcorrer por aquela harmonia que já tá escrita, aquela harmonia original da música, fazendo uma segunda melodia, mas, sempre lembrando a melodia original, sempre estando perto da melodia original. [...] Isso é muito característico, na verdade, do choro. [...] Também não quer dizer que tenha que ser sempre assim e que eu faça sempre isso, mas é muito característico (RIBEIRO, 2017).

Perguntado sobre a improvisação por ornamentação no choro, Ribeiro (2017) a considera mais uma questão de adequação à linguagem do choro do que um ato improvisatório em si. Para ele, a fim de que possa ser considerada improvisação, o instrumentista necessariamente precisa sair da melodia, mesmo que fique próximo a ela, elaborando uma segunda linha melódica, fenômeno que não ocorre na utilização de ornamentos.

**Clarinetista Ivan Sacerdote**

Sacerdote (2017) estabelece, inicialmente, duas formas distintas de pensar a improvisação, o princípio da horizontalidade e o da verticalidade. Conforme seus relatos, quando a improvisação é vista horizontalmente, ela aparece em forma de uma nova melodia que deverá ser criada observando a forma musical e que substituirá a melodia original da música, utilizando diversos artifícios, inclusive rítmicos. Em seu caso, a improvisação no choro acontece observando o princípio da verticalidade, no qual a harmonia da música em questão guiará a criação de um novo “acompanhamento melódico”.



Aprofundando-se um pouco mais em seu ponto de vista sobre o ato de improvisar no choro, Sacerdote (2017) considera o assunto bastante complexo, uma vez que, para ele, é necessário compreender o que é o choro e como se dá a relação entre melodia e harmonia, nesse gênero.

Sacerdote (2017), enumerando algumas formas que classifica como improvisação no choro, diz ser uma delas baseada no contraponto, que tem a harmonia por base de construção a fim de que seja elaborada uma nova melodia. Consoante suas palavras, essa habilidade difere-se da modalidade *chorus*, amplamente utilizada no jazz, sendo muito complicado para um jazzista executá-la ao improvisar em um choro.

Falando em outras formas de improvisar que não sejam a elaboração de uma nova melodia, diferente da original, Sacerdote (2017) aponta a ornamentação, o deslocamento da melodia e também o intercalar entre compassos com melodia original e compassos com pequenos improvisos como formas de improvisar que podem ser exploradas pelo intérprete de choro.

Ou seja, você tocar uma melodia totalmente deslocando as notas e colocando outras notas de passagem dentro da melodia já pré-estabelecida, é também improvisação, porque você *tá* mexendo, entendeu? Isso tudo é improvisação. O processo *do* intérprete tomar *pra* si uma coisa, e conseguir colocar ornamentos que ele estudou e que ele concebe e que ele acredita dentro daquilo e aquilo já se tornar diferente, é, você *tá* improvisando (SACERDOTE, 2017).

O mesmo clarinetista faz ressalvas no que tange à importância de se estudar para improvisar, alegando que esse estudo serve tanto para gravar padrões, artifícios ou ferramentas utilizadas para improvisação no choro, quanto para organizar essas ferramentas na mente, uma vez que, durante a performance, ele procura não pensar no que irá utilizar em seus improvisos (SACERDOTE, 2017).

### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Para Proveta (2017), o *jazz* é o grande responsável pela difusão e aceitação da improvisação na música, trazendo um significado de libertação para a música. Em sua visão:

O *jazz* trouxe uma expressão de liberdade para o músico instrumental, só que esqueceram de dizer que aquelas pessoas estavam fazendo aquilo porque eles queriam ser livres, é uma natureza do ser humano. A gente *tá* falando de uma história de negros americanos que, [...] assim como os daqui, [...] têm uma história muito parecida (PROVETA, 2017).

Falando sobre improvisação no choro, Proveta (2017) diz não achar que seja algo anormal. Em sua opinião, a improvisação e a composição podem ser vistas como uma coisa só

e deveriam acontecer de forma natural na vida do estudante de música. Reforçando essa visão, ele também se lembra de quando seu pai lhe pediu que tocasse uma nova melodia sem, no entanto, distanciar-se da melodia original. Conforme suas palavras, ele estava “fazendo contraponto [...] e já com os tamanhos certos”, sem, no entanto, ter consciência de que se tratava de improvisação.

Proveta (2017) confessa buscar diariamente compor melodias de forma improvisada, mas que contenham um “discurso”, um sentido musical ou um “assunto”, independente da linguagem a ser utilizada, em seu caso o choro ou mesmo o *jazz*. Ele também alerta para o trabalho de preparação necessário para uma boa improvisação, o que não quer dizer que esses improvisos sejam pensados, pois “quando você improvisa você não pensa”, entretanto essa preparação é necessária para que o improvisador não caia na armadilha de se tornar um “repetidor” (PROVETA, 2017).

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Conforme suas palavras, Santos (2018) não se considera um músico *expert* em improvisação no choro, portanto alerta que este é apenas seu ponto de vista sobre o assunto. Para ele, tanto a improvisação no choro, quanto no *jazz* e em outros gêneros musicais, é baseada em *patterns*, capazes de diferir um determinado gênero dos demais.

Contudo, o estudo sistemático e contínuo de *patterns* referentes a uma linguagem musical fará com que esse arsenal de possibilidades se torne automático e capaz de resultar em improvisos de qualidade cada vez mais elevada. Santos (2018) corrobora esse pensamento ao dizer:

Na improvisação em música, eu acho que é muito difícil de [...] fugir de *pattern*, porque os *patterns* são como as palavras. [...] Agora, como o cara combina as palavras é que [...] dá toda a importância e a qualidade da improvisação. [...] Se você tá improvisando [...] tocando choro, [...] na verdade você tá combinando *patterns* do choro. [...] E quanto mais hábil você for, [...] chega uma hora que a cabeça começa a funcionar sozinha, ela começa a combinar sozinha pedaços de uma coisa com pedaços de outra. Mas aquilo não vem do nada não (SANTOS, 2018).

Ainda falando da criação dos *patterns* na música improvisada, Santos (2018) acredita que o meio musical de onde o músico surge já é um local de criação desses *patterns* e, conseqüentemente, da internalização de uma linguagem musical referente a um determinado gênero musical.

O americano, quando ele toca um baixo [...] e ele vai tocar um *rock and roll*, ele tá ouvindo aquilo desde pequenininho. [...] O próprio Marsalis [Wynton Marsalis] [...], [...] o Branford [Branford Marsalis], [...] irmão dele, que toca muito bem saxofone,

[...] a família toda é musicista. [...] As pessoas *tão* ali, se influenciando e criando *patterns*.

O clarinetista Santos (2018) também pondera que outras interferências menores do que criar uma outra melodia, seja através de contraponto ou utilizando *patterns*, podem ser consideradas improvisação.

Assim como não só a ornamentação, mas o fato, por exemplo de você tocar *rubato*, ou então a [mudança da] própria agógica. [...] Eu acho que improvisação [...] é uma coisa que realmente o cara tá “improvisando”, é claro, ele não tira isso do nada (SANTOS, 2018).

Exemplificando uma maneira de utilizar o *rubato* como um recurso improvisatório, ou seja, que vai além do que a notação musical estipula para o choro, Santos (2018) lembra Abel Ferreira.

Eu ouvi pouco o Abel, [...] mas o pouco que eu ouvi eu entendi a maneira dele de tocar. [...] Ele gostava muito de tocar *rubato*. [...] Por exemplo, aquele choro que todo mundo toca, o *Chorando Baixinho*, ele tocava aquilo de uma maneira *rubato*, [...] muito livre (SANTOS, 2018).

Todavia, segundo o mesmo Santos (2018), é importante respeitar a linguagem do choro bem como a melodia original a ser acrescida de ornamentos ou embelezamentos.

Essa questão de ornamentação, [...] tem gente que ornamenta mais do que toca. Aí, o ornamento fica mais importante do que a própria frase. [...] Um ornamento, ele não pode descaracterizar uma frase. O próprio nome tá dizendo, ele é um ornamento. [...] Tem gente que [...] começa a ornamentar demais [...] e isso desequilibra a melodia em si (SANTOS, 2018).

## COMENTÁRIOS

Quanto à definição de o que consideram como improvisação dentro do choro, pudemos detectar opiniões que mais divergem do que convergem. Para os clarinetistas Sacerdote (2017) e Santos (2018), além da construção de uma nova melodia tomando a melodia principal como parâmetro, outras interferências quanto à melodia original, elaboradas pelos intérpretes, também podem ser consideradas improvisos, tais como a ornamentação ou a utilização do *rubato*, mudança da *agógica* original, chamada por Sacerdote (2017) de deslocamento da melodia.

Refletindo sobre a discografia de Jacob do Bandolim, Côrtes (2006) corrobora a opinião dos clarinetistas Sacerdote (2017) e Santos (2018) ao dizer:

[...] entendemos que se trata de improvisar sobre as frases da música, ora colocando ornamentos, ora alterando seu ritmo, como se fosse uma espécie de interpretação

espontânea, decidida no momento da performance. Supomos que grande parte dos elementos inseridos por Jacob eram previamente elaborados, e nas gravações foram improvisados [...] (CÔRTEZ, 2006, p. 25).

Ribeiro (2017) considera improvisar em choro construir uma nova melodia, uma segunda melodia sem, no entanto, executá-la como contraponto<sup>17</sup>. Em se tratando de ornamentação, esse mesmo clarinetista considera mais uma forma de adequação à linguagem característica do choro do que propriamente uma forma de improvisar.

Tal referência ao contraponto também é feita por Proveta (2017) e Sacerdote (2017), todavia foi possível notar que nem sempre se referiam ao mesmo elemento improvisatório. Lembrando-nos do contraponto dentro da história da música de concerto, sabemos que se tratava da execução simultânea de duas linhas melódicas.

Nesse ponto Ribeiro (2017) refere-se claramente à criação de uma “segunda melodia”, baseada na melodia original, mas que não deverá ser tocada simultaneamente. Sacerdote (2017) reporta-se a alguns termos diferentes como: “acompanhamento melódico”, que pode ser entendido como o contraponto nos moldes da música de concerto, e contraponto baseado na harmonia para a criação de uma nova melodia. Proveta (2017) também faz referência ao termo “contraponto”, ao dizer que criava uma nova melodia mantendo-se próximo, em termos de construção melódica, à melodia original.

Analisando o emprego da palavra “contraponto” pelos três clarinetistas que a citaram, chegamos à conclusão de que Ribeiro (2017) refere-se ao contraponto do ponto de vista da música de concerto, ou seja, melodias tocadas simultaneamente, o que, conforme sua afirmação, diferencia-se de sua improvisação. Entretanto esse termo também é comumente encontrado principalmente em trabalhos que versam sobre a música popular instrumental brasileira e definido por Battistuzzo (2009) da seguinte forma:

É como a “baixaria” do choro, que nada mais é do que um contraponto feito para uma melodia pré-existente. Ele é intuitivo. Não é escolástico. Esse contraponto nasceu no meio dos chorões, é brasileiro em praticamente todos os aspectos. É a aplicação de uma técnica erudita sobre uma linguagem popular (BATTISTUZZO, 2009, p. 67).

Geus (2009) relaciona o trabalho realizado por Pixinguinha – e que ficou em evidência devido às suas gravações ao lado do flautista Benedito Lacerda – aos conceitos do contraponto popular praticado no choro.

---

<sup>17</sup> A arte de combinar duas linhas melódicas simultâneas. O termo deriva do latim, *contrapunctum*, "contra a nota". Foi usado pela primeira vez no séc. XIV [...]. Quando se acrescenta uma parte a uma outra já existente, diz-se que a nova parte faz contraponto com a anterior (SADIE, 1994, p. 2018).

A improvisação praticada por Pixinguinha consiste no que se chama de “contraponto popular”, sendo executado tanto por instrumentos melódicos de registro médio-grave como de acompanhamento, a exemplo do violão, trombone, bombardino, saxofone, dentre outros. Em linhas gerais, define-se contraponto como “termo utilizado para descrever a combinação de linhas melódicas soando simultaneamente, de acordo com um sistema de regras pré-estabelecidas” (DOURADO, 2004, p. 92 *apud* GEUS, 2009, p. 50).

Por sua vez, os clarinetistas Sacerdote (2017) e Proveta (2017) referem-se ao contraponto para nomear o que podemos entender como variação melódica, descrita anteriormente nessa pesquisa e que, conforme Falleiros (2006, p. 54), significa “a aplicação de mudanças na maneira de rerepresentar a *ideia* (tema) através de alterações na sua forma, entretanto, certa estrutura básica deve ser mantida, garantindo assim a conexão com o original”.

No caso de Proveta (2017), especificamente, essa constatação já foi feita em oportunidade anterior por Falleiros (2006), ao afirmar que: “Este conceito de improvisação como variação da melodia original se tornou muito presente no pensamento criativo de Nailor, algumas vezes ele transportou este conceito para outras áreas de sua produção musical, como o arranjo” (FALLEIROS, 2006, p. 27). Buscando elucidar a fala de Sacerdote (2017) e relacionando-a a seu trabalho prático em improvisação, também entendemos sua improvisação por contraponto como sendo a criação de uma variação melódica, principalmente quando ele próprio afirma basear-se na harmonia para a criação de uma nova melódica.

Tanto Sacerdote (2017) quanto Santos (2018) ressaltam, em suas falas, a necessidade de muito estudo para que se tenha domínio da improvisação. Enquanto o primeiro fala do estudo para gravar padrões, ferramentas e artifícios utilizados no choro, a fim de organizá-los na mente para que se possa improvisar sem a necessidade de “pensar”, o segundo se refere ao estudo contínuo e sistemático como necessário para automatizar os *patterns* concernentes àquela linguagem musical estudada. Entretanto, podemos notar que ambos se referem aos mesmos aspectos musicais característicos da linguagem do choro ou de outro gênero a ser acrescido de improvisações, porém lhes atribuem nomes diferentes.

Proveta (2017) também fala da necessidade de preparação através do estudo prévio para um momento no qual será necessário criar uma nova melodia. Nesse ponto ele justifica a necessidade da preparação da improvisação, não a fim de pré-conceber a improvisação de uma determinada música, pois, para ele, não é necessário “pensar”, no sentido de se lembrar de algo, durante o improviso, mas sim para que o improvisador não venha a cair em uma “armadilha”, tornando-se um mero “repetidor”. Ele diz estudar também para que suas criações

melódicas improvisadas sempre tenham um sentido musical completo e não se tornem uma sequência de notas sem um sentido musical. Nesse prisma, temos uma visão idêntica à que Martins (2012) encontrou em sua pesquisa.

[...] o domínio da linguagem e do idioma é fundamental [...]. E neste sentido, os chorões falaram bastante sobre um bom improviso ser aquele que tem um *sentido*, tanto no que diz respeito ao *significado musical*, quanto no que diz respeito à *coesão* [ou seja, a ordem dos elementos] no discurso musical improvisado (MARTINS, 2012, p. 102).

## **Questão 8 – Como foram suas primeiras experiências improvisando no choro?**

### **Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Conforme Ribeiro (2017), suas primeiras práticas improvisatórias no choro ocorreram de forma mais descompromissada, entre erros e acertos, ainda quando era permitido, segundo sua percepção. Ele também conta que praticava, na companhia de outros estudantes de música, principalmente choros com harmonias mais conhecidas e mais simples. Sabendo a tonalidade principal, ele então brincava de forma mais rítmica, com repetição de notas, utilizando o ritmo do samba dentro das notas formadoras de um determinado acorde e, quando o acorde mudava e as coisas não casavam, ele “meio que tirava a mão” até aparecer algum outro acorde que ele conhecia para voltar a improvisar.

Ribeiro (2017) ainda acrescenta que, nesse período, ainda antes de começar a estudar e buscar um conhecimento maior a esse respeito, algumas passagens de acordes passaram a ser percebidas por ele, começando, assim, a decorar alguns motivos. Contudo, grande parte dos improvisos ainda era feita sem muito estudo, e a evolução só veio com o passar do tempo.

Então *foi* dois compassos sabendo e os outros quatorze compassos de “*miguelação*”. Aí eu fui diminuído a porcentagem. Comecei a saber mais compassos e “*miguelar*” menos. [...] Então você já vai achando, mais ou menos, o caminho daquilo que tava acontecendo e aí já começava a melhorar os improvisos. Fui [...] diminuindo as dúvidas e aumentando as certezas do que eu tinha ali na parte (RIBEIRO, 2017).

Já indicando para uma característica particular, que foi desenvolvida e aperfeiçoada durante toda sua carreira, Ribeiro (2017) começa a utilizar, até mesmo como um ponto de apoio dentro da improvisação, seus “desejos rítmicos”, muito em decorrência de seus conhecimentos anteriormente adquiridos em percussão.

### **Clarinetista Ivan Sacerdote**

Perguntado, Sacerdote (2017) não abordou detalhadamente suas primeiras experiências na prática da improvisação. Apenas relatou ter iniciado essa prática com mais afinco na ocasião de sua ida para a Europa, ainda durante seu curso de bacharelado em clarineta pela UFBA, quando se dedicou inteiramente ao jazz, o que o propiciou uma boa bagagem musical, tanto em experiência, quanto em conhecimentos teóricos.

### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Revisitando as primeiras lições musicais recebidas de seu pai, Proveta (2017) relata que, durante todo esse tempo, as lições foram passadas sem a necessidade de definições de nomes, inclusive quando falamos no termo “improvisação”.

*Se fazia é muito repertório, aprendendo primeiro melodias por pedaços, pelos pequenos, [...] temas que viram frases musicais [...]. Então foi assim que a gente começou. [...] Ele não falou: [...] “agora você vai improvisar”. E tocando aquelas coisas sem falar que aquilo ali era improviso, improvisando já, mas sem falar que aquilo ali era improviso. Então, [...] tirar coisas de ouvido já era isso (PROVETA, 2017).*

Continuando com suas primeiras práticas em improvisação, o próximo passo apontado por seu pai talvez tenha sido o mais importante de sua formação como improvisador, salientando que o pratica e tenta melhorar até os dias atuais.

*Isso, [...] pra mim foi o que resolveu o resto da minha vida. [...] Ele não falou em acorde. Ele falava assim: “você vai criar uma outra melodia mas, tenta não ficar muito longe da primeira”. Quando ele falou isso, ele falou o negócio mais simples do mundo, porque eu fiz muito isso. Tocava outra melodia e ficava perto daquela. Mas eu tava fazendo contraponto [...] e já com os tamanhos certos. Primeiro isso. Ele não estava falando de gênero, ele estava falando de música, da natureza nossa (PROVETA, 2017).*

Pensando em dois parâmetros, um no prisma da construção de uma melodia próxima, em questões de ideias musicais, à melodia original e o outro no dos tamanhos das sessões em que se divide a música sobre a qual será elaborado o improviso, podemos considerar tal lição bastante completa, a qual foi passada de uma forma bastante simples pelo pai do clarinetista Proveta (2017).

*Interessante o jeito que ele falou [...] Porque as pessoas precisam de tanta coisa hoje pra falar de música, sendo que você precisa primeiro aprender a ouvir o tempo. Se você não tiver a noção do tempo [...] que é o nosso terreno onde a gente coloca as notas, não dá para levantar essa casa. A casa que a gente constrói que chama de solo [improviso], ela é construída em cima de tempos e, sem isso, sem o cara perceber onde ele tá, é como você tá num lugar perdido (PROVETA, 2017).*

Fazendo um paralelo com a atualidade dos primeiros contatos com a improvisação musical, haja vista o que comumente ocorre nos dias atuais, e pensando nos possíveis

resultados provenientes dessa abordagem moderna na vida do instrumentista, Proveta (2017) faz a seguinte constatação:

Meu pai falou muita coisa [...] com muita profundidade, de uma forma muito simples [...]. Porque hoje em dia se estuda improvisação [...] de forma altamente técnica. [...] Isso daí [...] pode gerar [...] um resultado positivo na pessoa, ou pode cortar toda a espontaneidade dela. [...] Essa é a questão hoje em dia. [...] Que caminho que a gente segue para uma improvisação? [...] O país nosso é um país que tem uma terra que tudo que você planta dá. O músico brasileiro é uma terra [...], então se você plantar bem nele, você vai ter uma árvore boa (PROVETA, 2017).

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Relembrando seus primeiros contatos com a improvisação como recurso interpretativo e, conseqüentemente, suas primeiras experimentações nesse sentido, Santos (2018) novamente cita seus contatos com o Irmão Luis. Suas primeiras tentativas foram basicamente a partir da imitação do que o Irmão Luis realizava e, guiado por sua audição, rapidamente começou a inserir arpejos, contrapontos, respostas e a acrescentar vozes diferentes aos hinos cantados pelos frequentadores dos cultos de sua igreja. Santos (2018) descreve da seguinte forma o que acontecia em suas primeiras experiências improvisando nas apresentações em sua igreja:

Aí é que eu comecei realmente a improvisar, só que era uma improvisação em cima dos hinos da igreja. Mas, ao mesmo tempo, [...] era um tipo de improvisação [...] mais ousada [...] do que os hinos, [...] que geralmente eram muito simples. As seqüências harmônicas eram muito previsíveis [...]. E eu comecei a fazer umas maluquices lá, junto com o cara também que também fazia [...]. E aí eu fui me desenvolvendo [...] de uma forma completamente intuitiva. [...] O hino que eu conhecia e eu sabia a harmonia interiormente, [...] eu era capaz de fazer outras melodias, fazer contraponto, fazer essas coisas (SANTOS, 2018).

A partir de conversas com o clarinetista Irmão Luis, Santos (2018) acabou descobrindo e entendendo de onde vinha a destreza para improvisação de seu colega clarinetista.

Depois [...] esse senhor, esse irmão Luís, ele me contou que ele tinha sido um chorão e que tinha tocado com Pixinguinha. Aí eu vim a entender. Eu falei assim: Caramba! Aquilo que ele fazia, na verdade, já era uma improvisação como se fosse um violão de sete cordas de choro (SANTOS, 2018).

Contudo, quanto mais se envolvia com esse novo universo da improvisação, ainda dentro da igreja, mais Santos (2018) se sentia à vontade para criar coisas novas.

Lá [na banda da igreja] que eu comecei a me relacionar com a música de uma forma improvisada e criativa mas, absolutamente de ouvido. [...] Eu fui criando os meus



*patterns*, e alguns poderiam ser até iguais aos dele [...] mas, depois que eu fui criando um vocabulário, [...] eu passei a combinar as palavras (SANTOS, 2018).

Saindo do universo da banda da igreja e se inserindo no ambiente da música popular, mais especificamente do choro, Santos (2018) passa a ter contato com chorões de renome nesse meio, como Maurício Carrilho, Henrique Cazes, Beto Cazes, Joel Nascimento, João Lira etc. Entretanto, afirma que suas improvisações permaneceram baseadas em sua memória auditiva e eram realizadas apenas em músicas quanto às quais possuía grande familiaridade com sua harmonia.

Em sua visão, quando é criada familiaridade suficiente com a harmonia de um determinado choro, seria comparável, alusivamente, a estar em um labirinto e saber qual caminho seguir. Apesar das diversas opções, intuitivamente ele saberia escolher uma, diferente daquela que a melodia principal escolheu, mas, ao final, esses caminhos distintos chegariam a um lugar comum.

Santos (2018) confessa que sua relação com a improvisação no choro “não foi pensada, ela não foi planejada”. Ainda durante essa etapa de sua vida, decidiu estudar o improviso mais profundamente, todavia encontrou certa dificuldade.

Eu tive uma fase onde eu resolvi estudar improvisação. Mas aí eu tinha muita, muita, muita dificuldade, porque eu não conseguia raciocinar e tocar. [...] Eu gostava mesmo era de tocar as coisas de cor e sem pensar, ou então pensando em outra coisa. [...] Eu estudava [bastante] e, na época, eu era muito jovem e tinha muita facilidade pra decorar. [...] Mas isso tudo vem, eu acho, [...] daquela relação lá de trás, da gaita, de tocar as coisas de uma forma onde [...] não me preocupava em ler música (SANTOS, 2018).

## COMENTÁRIOS

Considerando as respostas dadas pelos clarinetistas entrevistados quanto às suas primeiras experiências improvisando no choro, percebemos que as aprendizagens e o aprofundamento no estudo deste parâmetro foram acontecendo à medida que passaram a ser necessários em suas atuações como instrumentistas. Nesse ponto também começam a surgir características particulares de cada um no que tange à improvisação no choro, principalmente nos casos específicos dos clarinetistas Ribeiro (2017) e Proveta (2017), em que isso foi preponderante.

Para Ribeiro (2017), a utilização de células rítmicas sempre foi vista como uma forma de se sentir seguro dentro da improvisação, uma vez que tinha conhecimento e prática em instrumentos de percussão, principalmente no samba. Proveta (2017) relata que, mesmo sem dar o nome de “improvisação”, mas decorando um vasto número de melodias, procurou seguir

a principal lição de seu pai, o qual o instruía a criar uma nova melodia mantendo-se próximo à melodia principal. Isso, além de torná-lo exímio construtor de melodias, fez com que ele tivesse, conforme seus relatos, uma noção exata do tamanho do espaço temporal no qual iria trabalhar a improvisação.

Santos (2018) aprendeu lições importantes com o Irmão Luis ao buscar imitá-lo em suas variações e melodias bonitas. Com o tempo, passou a conhecer melhor, auditivamente, as harmonias dos hinos da igreja, inserindo arpejos, contrapontos, respostas e até acrescentando diferentes vozes. Essas habilidades foram transferidas para suas primeiras participações em rodas de choro à medida que galgava intimidade com a respectiva harmonia. Nesse momento, ainda tinha dificuldades caso precisasse pensar em acordes para elaborar seus improvisos. Segundo ele, gostava de improvisar sem pensar em nada ou, até mesmo, pensando em outras coisas.

Já Sacerdote (2017) revela ter tido suas primeiras experiências improvisando no jazz, quando de sua temporada na Europa, o que, certamente, o proporcionou uma considerável bagagem de experiência teórica, facilitando sua migração para a improvisação no choro.

**Questão 9 – Em que seus estudos de improvisação foram baseados? Livros, gravações, métodos, aulas, estudos de harmonia, contraponto, forma etc., conversas com colegas, outras estratégias? Descreva o passo a passo de como você utilizava essas ferramentas.**

### **Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Nesse momento da entrevista, Ribeiro (2017) relata ter percebido a necessidade de estudar os aspectos musicais que envolvem o improviso, apesar de ter permanecido durante um considerável tempo “arriscando” improvisações e evoluindo devido ao aumento da quantidade de compromissos profissionais que já apareciam. A explicação para essa evolução acontecia mesmo antes de começar a estudar propriamente a improvisação. O clarinetista expõe que:

Quando você começa a fazer de ouvido, a arriscar de ouvido, você já ouviu em algum lugar, ouviu alguém fazendo, tem alguma referência. Então, inicialmente, esses estudos foram ouvindo, tirando alguns solos, principalmente algumas, mais variações do que solos, porque no choro não tinha muito desses improvisos [...], mas às vezes tinha alguma variação (RIBEIRO, 2017).

Ainda, conforme Ribeiro (2017), o ato de ouvir e tirar de ouvido (transcrever) variações melódicas de gravações de clarinetistas como Paulo Sérgio Santos na parte “B” do choro *Lamentos* (Pixinguinha), ou mesmo de Benedito Lacerda em *Um a Zero* (Pixinguinha),

acabam inspirando, dando confiança e dando um repertório de ideias que podem ser utilizadas em diversas outras melodias de choro que trazem consigo alguma semelhança na construção harmônica ou melódica.

Gravando e utilizando várias das ideias colhidas durante suas audições de gravações de grandes chorões, Ribeiro (2017) começa a entender muito do que estava acontecendo durante a execução de uma música. Ele afirma que esse conhecimento passou a lhe propiciar uma improvisação cada vez mais consciente.

Em seguida, Ribeiro (2017) revela ter partido para o estudo de harmonia de forma mais detalhada, juntamente com a aplicação das ideias já adquiridas, para, logo após, trabalhar aspectos de articulação para os diferentes estilos musicais brasileiros.

Trabalhar, destrinchar a questão de articulação de determinado estilo, seja do choro, do samba, do frevo, do baião, maracatu. Ter isso na mão pra aplicar dentro de uma música. [...] Como assim? Porque, daí, se eu [...] sei a articulação do samba, por exemplo [exemplo tocando a mesma nota em grupos de quatro semicolcheias em staccato acentuando notas típicas do samba], [utilizando o mesmo ritmo, acentuação e articulação desenvolvidos, tocou notas de uma sequência de acordes arpejados]. Então eu faço uma sequência de acordes só pensando na articulação. Então, isso começou a funcionar, tanto pra improvisar, quanto pra desenvolver a minha linguagem [característica] (RIBEIRO, 2017).

Como forma de estudar e aplicar seus estudos rítmicos em todas as regiões da clarineta, a fim de aumentar o domínio técnico desses aspectos, Ribeiro (2017) começou a aplicá-los em métodos que utilizou durante seu curso de bacharelado em clarineta na UNESP.

Transferi isso para um estudo de escala, o famoso Baermann [método de escalas]. Fazia o Baermann em samba, fazia o Baermann em forró, fazia o Baermann em frevo, fazia o Baermann em maracatu. [tocou uma sequência de escalas com a articulação de samba desenvolvida] E assim por diante, todo o exercício do Baermann, que tem aquele monte de exercícios e tal (RIBEIRO, 2017).

Além dos estudos do método de Baermann, Ribeiro (2017) também cita a utilização do método de Klosé, também devido a suas escalas e arpejos, o método de *staccato* de Robert Stark (Praktische - Staccato-Schule), exatamente por trabalhar velocidade de articulação, e ainda o método 30 Caprices de Ernesto Cavallini, com o foco na velocidade e na fluência.

Ribeiro (2017) afirma que passa, a partir desse momento, a observar com maior afinco os aspectos harmônicos que envolvem a música brasileira, em especial o choro. A busca por momentos prazerosos no estudo prático da improvisação no clarinete, utilizando a harmonia do choro como referência, levou-o a experimentar coisas como tocar uma sequência de acordes improvisando com o ritmo do samba, ou seja, com notas repetidas e acentuação de samba. Como próximo passo, pensou:

Eu vou abrir um choro [partitura], um choro que eu não conheço e tentar ouvir aquela harmonia. Porque [...] uma coisa é você pegar um choro [...] [tocou uma sequência de acordes de forma simplesmente arpejada] Não tem a menor graça. [...] E se eu começar a tocar esses acordes, vamos supor que eu não sei a melodia, mas eu quero tocar só a harmonia, com a intenção [...] do pianista ou do violonista, então [tocou a mesma sequência de acordes arpejando, improvisando e brincando com as alturas das notas e utilizando o ritmo de samba previamente desenvolvido] (RIBEIRO, 2017).

Percebendo os resultados decorrentes dessa forma de estudar improvisação dentro da harmonia do choro, esse clarinetista diz que:

A hora que você vai ler esses acordes tocando, você já consegue fazer uma série de notas, uma série... É que nem o violonista, quando ele vai improvisar, ele faz o acorde, ele faz a fôrma do acorde [...] e faz uma puta frase. Só que [...] ele tá tocando as notas que já estão no acorde. E eu vi que isso gera um recurso enorme. Você tem o arpejo na mão, [...] a sonoridade do acorde. E aí, [...] juntando com as ideias que eu já ouvi dos outros caras com essa coisa de conhecer um pouquinho a “harmonia” [harmonia] que tá na música, ou de ler uma partitura, [...] junto com essa ideia, essa coisa rítmica, que eu gosto, eu consegui criar um jeito de tocar (RIBEIRO, 2017).

Referente a gravações, Ribeiro (2017) diz que ouvia o máximo de gravações que conseguia, comprando discos, ouvindo pelo rádio e gravando em fitas cassetes e que não tinha somente clarinetistas como referência auditiva no choro. Em seu ponto de vista, o entrevistado defende que, na medida em que o clarinetista que deseja aprender a improvisar vai se desenvolvendo em seus estudos, ele também irá desenvolver a memória muscular através de padrões, característicos do choro, que se repetem e acabam se automatizando, passando a representar “uma carta na manga”.

### **Clarinetista Ivan Sacerdote**

Sem revelar com riqueza de detalhes quanto às estratégias utilizadas para o estudo do improviso na clarineta dentro do gênero choro, e com a opinião de que não existe uma receita mágica para o aprendizado do improviso no choro, Sacerdote (2017) diz ter procurado sempre, em seus estudos diários, um nível técnico-musical suficiente para se tornar capaz de elaborar um tema de choro sem a utilização de acompanhamento algum. Para tal, revela ter utilizado o metrônomo como instrumento auxiliar na marcação do tempo dos compassos e, em cima dessa base, alternar entre a melodia original e pequenos trechos improvisados dentro de cada parte de um choro.

### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Perguntado sobre suas estratégias de estudo para improvisação, Proveta (2017) relata ter utilizado amplamente, e continuar utilizando até os dias de hoje, a transcrição de solos, a fim de treinar tanto o seu ouvido quanto sua memória.

É muito importante isso. Na prática, você tem que transcrever os solos [...], isso ajuda muito. [...] Então, você tira aquilo ali e você não só está memorizando a frase, você tá aprendendo a ouvir o timbre daquele instrumento. [...] Transcrever é importante, transcrever os solos. Hoje em dia ninguém mais faz isso. As pessoas compram os livros. Muitos livros já vêm com solos transcritos. [...] O cara não está exercitando aquilo no lápis. Até hoje eu escrevo música, até hoje eu preciso escrever. [...] Eu preciso escrever, eu gosto de escrever porque eu gosto de ouvir a nota e escrever no papel. [...] E quando você pega pra tocar, você começa a desenvolver uma memória digital (PROVETA, 2017).

Durante o tempo em que se dedicou ao estudo da improvisação no jazz, confessa ter utilizado alguns métodos. Além do já citado *The II/V7/I Progression*, de Jamey Aebersold (conhecido como 251), o clarinetista Proveta (2017) diz ter estudado um método de David Baker (criador do método *How to Play Bebop*), voltado para treinamento auditivo através da repetição de intervalos (PROVETA, 2017).

Outra estratégia bastante defendida e utilizada por Proveta (2017), até o presente momento, no estudo do choro é a de tocar junto às gravações que considera referências desse gênero.

Tocar com solistas, tocar junto com eles. [...] Eu faço isso até hoje, toco com os caras os solos que eu gosto. [...] É muito importante porque você vai pegar o timbre do cara, você vai assimilar a linguagem e a articulação dele. Isso não quer dizer que você vai tocar igual, mas você está arquivando linguagens, assuntos, mas não só memória, você tá aguçando sua percepção. [...] É um trabalho enorme, isso daí. [...] Quanto tempo demora pra estudar isso daí? É que você faz o resto da vida (PROVETA, 2017).

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Apoiado na relação natural e desvinculada de teorias que estabelece com a improvisação no choro, desde sua juventude, Santos (2018) revela não possuir um arsenal de estratégias de estudo para esse fim.

A minha improvisação, ela é totalmente baseada numa relação intuitiva, ou seja, eu improviso de ouvido. Eu procuro pensar o menos possível [...], se eu tô treinado o suficiente, [...] e [...] procuro me tornar capaz de reproduzir [...] uma frase que me venha na cabeça (SANTOS, 2018).

Como já mencionado em trechos anteriores da fala de Santos (2018), o entrevistado declara também ter buscado estudar um pouco de improvisação de uma forma mais

sistematizada e baseada no estudo dos acordes da harmonia, todavia suas improvisações são realizadas de outra maneira.

É claro que eu estudei um pouco de improvisação [...]. Mas eu não improviso dessa maneira. A melhor maneira, que eu gosto, quando tenho que improvisar alguma coisa, é eu pegar aquela harmonia [...] começar a ouvir e tocar junto. [...] Então aquilo vai entrando na cabeça até eu ficar tão familiarizado com aquele caminho, que [...] as ideias começam a nascer espontaneamente (SANTOS, 2018).

Certamente o domínio técnico de um instrumento musical é fator preponderante para que o músico seja capaz de desenvolver plenamente suas habilidades e ideias improvisacionais. Este também foi um caminho trilhado por Santos (2018), que afirma ter estudado “muito o clarinete de forma acadêmica” a fim de “dominar as escalas” e “os arpejos”.

Santos (2018) confessa não ter dado muita importância ao improviso em suas práticas em choro, justamente pelo fato de ele não se mostrar primordial nesse gênero como é essencial dentro do *jazz*, quando, às vezes, é até mais importante que o próprio tema principal.

## COMENTÁRIOS

Quanto às estratégias utilizadas pelos clarinetistas envolvidos nessa pesquisa no aprendizado e desenvolvimento da improvisação direcionada ao choro, pudemos notar um grande arsenal de formas de estudar que não seguiam um padrão, e sim surgiam conforme a necessidade e os objetivos de cada clarinetista. Comparando essa variedade de estratégias, pudemos notar semelhanças entre algumas e outras com aspecto um tanto particular. Iniciaremos falando daquelas mais divergentes.

Observando Ribeiro (2017), vimos que o mesmo é mais detalhista que os demais entrevistados, relatando o uso de diferentes meios, por vezes criados por ele próprio a partir de outras experiências didáticas. A destacar, citamos a utilização de métodos como o *Method for the Clarinet* de Carl Baermann, um método baseado no estudo de escalas e arpejos para clarineta. Conforme seus relatos, os exercícios desse método eram tocados com acentuações e articulações típicas de gêneros brasileiros como forró, samba, maracatu, frevo e baião. Outros métodos como o de Klosé (mecanismos para clarineta), Ernesto Cavallini (*30 Caprichos*) e Robert Stark (*Praktische - Staccato-Schule*) também eram utilizados para trabalhar outros aspectos técnicos da clarineta. Ribeiro (2017) diz também ter estudado sequências de acordes de músicas, das quais não conhecia a melodia, a fim de treinar improvisação dentro desses acordes com ritmos brasileiros variados, tal qual um pianista faria.

Sacerdote (2017) também utilizou uma metodologia própria, que consistia na utilização do metrônomo como base em cima da qual alternava entre um trecho da melodia original e, em seguida, um trecho improvisado, substituindo a melodia original daquele trecho em específico. À medida que a habilidade para criar aumentava, os trechos improvisados eram cada vez maiores.

Proveta (2017) relata ter utilizado métodos de estudo de improviso no jazz durante algum tempo de sua carreira antes de se dedicar completamente ao choro. Dentre esses métodos ele cita *The II/V7/I Progression*, de Jamey Aebersold (conhecido como 251) e também o de David Baker (criador do método *How to Play Bebop*), destinado ao treinamento auditivo de intervalos.

Já Santos (2018), revelando improvisar de forma intuitiva, de ouvido apenas, fala-nos a respeito da utilização de seu computador ou de sua clavinova para reproduzir automaticamente as harmonias da melodia a ser enriquecida com improvisos, a fim de que ele toque junto com essa harmonia e vá cirando possíveis caminhos para a improvisação que será feita na apresentação ou gravação.

Abordando as semelhanças entre os processos, notamos que três dos quatro entrevistados falaram explicitamente do ato de transcrever uma quantidade considerável de solos ou improvisos e melodias originais dos choros. Essas transcrições acabam sendo absorvidas e decoradas, dando ao músico um arsenal de ideias a serem utilizadas em seus próprios improvisos. A utilização desse processo é considerada de suma importância na assimilação da linguagem específica de cada gênero musical, haja vista os dizeres de Martins (2012):

Dentre diversos modos de fazer tradicionais que deveriam ser considerados em um estudo especialmente voltado para a improvisação no choro, os hábitos de **aprender músicas de ouvido** e de **memorizá-las** seriam dois dos mais importantes para o desenvolvimento da habilidade de improvisar como um chorão tradicional. Isto porque, de acordo com a metáfora da conversação<sup>18</sup>, improvisar *chorísticamente* seria como ter fluência nesse idioma, e esta fluência alcançamos apenas a partir de um estudo prático semelhante ao aprendizado da linguagem falada [baseado em *ouvir e repetir*] (MARTINS, 2012, p. 103).

Os clarinetistas Sacerdote (2017) e Santos (2018) também fazem menção, em suas respostas, à capacidade de transformar uma frase musical que venha às suas cabeças em uma frase real de forma instantânea. Essa premissa também é defendida, porém com palavras

<sup>18</sup> A metáfora da conversação, amplamente utilizada por chorões [...] e jazzistas [...], costuma ser utilizada por músicos populares, em geral, com o propósito de ilustrar a interação comunicativa que ocorre de maneira espontânea em uma performance coletiva, e a sociabilidade na criação e no desenvolvimento das ideias musicais em jogo. Mas dessa metáfora da conversação podemos extrair pelo menos dois caracteres de improvisação: *improviso como diálogo* e *improviso como monólogo* (MARTINS, 2012, p. 102).

diferentes, por Proveta (2017), em vários momentos de sua entrevista, uma vez que diz procurar criar melodias instantâneas tomando por base a melodia original da música a improvisar. Entretanto, além dos estudos voltados para a teoria e a harmonia musical, apesar de esta ser utilizada apenas como referência auditiva nas improvisações de Santos (2018), os entrevistados são unânimes ao falarem da necessidade de dedicação ao estudo técnico do instrumento, a fim de dominá-lo plenamente, o que tornará a tarefa de construção instantânea de melodias mais facilitada.

**Questão 10 – Como você percebe a relação entre o estudo teórico e a intuição<sup>19</sup> em sua prática pessoal de improvisação no choro? Em sua experiência pessoal, você sente que uma ajudou a outra a se desenvolver ao longo do tempo?**

#### **Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Em face desse questionamento, Ribeiro (2017) é da opinião que é importante, para a formação do músico, ter um bom conhecimento nas duas áreas. Conforme suas palavras, a prática intuitiva seria a parte orgânica e instintiva do aprendizado musical, assim como na história da humanidade: primeiro “você fez o barulho pra depois escrever sobre ele”. No entanto, considera fundamental que o aprendizado teórico aconteça o mais cedo possível para que o músico possa valorizar e crescer com a sua arte musical.

#### **Clarinetista Ivan Sacerdote**

Na opinião do clarinetista Sacerdote (2017) a intuição é uma forma de conhecimento bastante importante para o músico. Para ele, o músico intuitivo carrega uma bagagem de experiências próprias capazes de conduzi-lo dentro da atividade musical na qual está se propondo a realizar. No entanto, mesmo o bom músico intuitivo deve sempre procurar evoluir em seus conhecimentos, e é importante que seja acrescido de um conhecimento teórico a fim de complementar e auxiliar no seu saber.

#### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Proveta (2017) diz acreditar muito na importância de trabalhar tanto o lado intuitivo, da relação mais íntima entre o músico e o instrumento, quanto o lado teórico, que é onde se

---

<sup>19</sup> “É comum atribuir-se aos músicos uma qualidade denominada ‘intuição’ (às vezes também chamada de ‘inspiração’ ou ‘sensibilidade’), que seria algo como a capacidade específica de fazer escolhas musicais pertinentes num nível pré-consciente. Uma pessoa é vulgarmente considerada intuitiva quando é capaz de perceber naturalmente determinadas coisas de modo claro e imediato, muitas vezes a despeito de um conhecimento técnico prévio, supostamente devido a algum componente intrínseco a ela” (SCHROEDER, 2004, p. 111).



encontram as explicações necessárias para suas ações e percepções dentro da música. Entretanto, mostra-se incomodado com a ordem em que essas atividades acontecem na vida de grande parte dos estudantes de música.

A diferença é que a gente [ele] começou fazendo “residência” na música é muito cedo. [...] Claro que eu vim dar nome para às coisas depois dos vinte anos de idade. [...] O que acontece hoje, o cara demora vinte anos [...] para começar a falar em composição. É muito tempo. Uma criança não pode demorar vinte anos para começar a brincar. [...] Naquela época lá, eu acho que [...] tive muita sorte [...]. O meu pai me deu essa abertura muito cedo (PROVETA, 2017).

Lembrando-se de seu aprendizado intuitivo, Proveta (2017) rememora os ensinamentos de seu pai, ainda durante a infância, e atesta que tudo acontecia de uma “forma mais humana”, bastante baseada no empirismo e na intuição. Considerando essa a primeira fase de três, Proveta (2017) diz que a segunda fase deveria ser a parte técnica, na qual você aprende a “dar nome às coisas” e se torna um profissional com todas as responsabilidades e deveres inerentes a esse nível. Por fim, na terceira fase, “você se torna [...] um adulto, mas um adulto humano [...]. Que [é quando] você encontra com aquilo que você viu quando era criança” (PROVETA, 2017).

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Santos (2018), ao ser questionado sobre a relação estabelecida entre o saber intuitivo da improvisação no choro e os estudos teóricos em música, disse acreditar que a teoria, evidentemente, pode auxiliar os interessados em aprender, ou até mesmo ampliar suas capacidades improvisacionais nesse gênero. Apesar disso, como disse em diversos momentos de sua entrevista, Santos (2018) considera sua improvisação basicamente intuitiva. “A minha relação com a improvisação... ela é intuitiva. [...] A minha improvisação [...] é de ouvido. [...] Ela não foi fruto de [...] um treinamento que, por exemplo, [...] eu [tenho] tocando clarinete erudito” (SANTOS, 2018).

Contudo, ele acredita ser necessário manter a identidade individual de cada músico para que não tenhamos interpretações sempre iguais umas às outras.

Eu acho que o estudo teórico, [...] pode ajudar sim, evidente que pode. [...] Desses estudos teóricos que a gente tem, na verdade, aquilo ali é um material que [...] vai ser processado na sua mente. [...] Não pode ser uma coisa [...] decoreba, se for decoreba vai cair naquele exemplo [...] do cara que toca pra caramba, e vem outro, e toca pra caramba, e vem outro, e toca e toca igual. [...] Porque aquela coisa é uma coisa decorada, não é uma coisa vivida (SANTOS, 2018).

## COMENTÁRIOS

Interpelados sobre a relação entre o lado intuitivo da improvisação no choro e o lado teórico musical, os quatro clarinetistas entrevistados concordaram ser importante não somente a prática intuitiva, como também saber entender e explicar os aspectos inerentes a essa prática através de conceitos amplamente aceitos e difundidos.

Para Ribeiro (2017), o intuito é responsável pela parte orgânica do fazer musical e faz um paralelo metafórico com a história da humanidade onde primeiro o homem realizou diversos experimentos para depois conseguir explicá-los. Para Sacerdote (2017), o intuito é o que vai guiar o músico, com base em suas sensações e experiências por toda sua vida musical, entretanto o conhecimento teórico propiciará a esse músico alcançar um patamar ainda mais elevado musicalmente.

Proveta (2017) ressalta o lado íntimo entre o músico e seu instrumento musical que deverá ser entendido e explicado a partir dos saberes teóricos. Conforme seus pensamentos e sua experiência própria, o saber intuitivo deve vir primeiro, o que ele chama de "residência", comparando à medicina, e o saber teórico depois, em uma segunda fase na qual o músico aprenderá a dar nome àquilo que já aprendeu a fazer. Ele também considera a existência de uma terceira fase em que o músico atinge a sua maturidade musical e busca revisitar tudo aquilo que aprendeu quando criança. Já Santos (2018), apesar de também considerar importante a união da teoria com a intuição na improvisação, principalmente no choro, na intenção de ampliar suas capacidades improvisacionais, confessa sentir-se mais à vontade ao improvisar guiado por sua intuição, pelo seu ouvido.

**Questão 11 – Existe alguma característica particular de sua improvisação nesse gênero que o diferencie de outros clarinetistas? Você considera ter um estilo particular de improvisação no choro, que o diferencie auditivamente de outros clarinetistas? Descreva.**

### **Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Ao ser indagado sobre características particulares de sua própria improvisação capazes de diferenciá-lo de outros clarinetistas de choro, Ribeiro (2017) aponta a utilização de aspectos rítmicos em seus improvisos como algo responsável por distingui-lo auditivamente de outros clarinetistas improvisadores desse gênero musical.

Eu faço uma coisa um pouco diferente. [...] Eu tenho uma questão rítmica. [...] Eu fico um pouco mais próximo da harmonia [...] do que da melodia. [...] É particular. Eu já recebi elogios e críticas sobre isso. [...] Então, eu cito notas, às vezes, nem sempre elas estão correndo de forma melódica, às vezes porque eu quero, às vezes

porque eu também não consigo fazer a melodia, mas eu crio um caminho rítmico grande, que é uma coisa que me encanta, que eu gosto, e aí é uma questão de gosto mesmo (RIBEIRO, 2017).

Para explicar como se deu o processo e por que decidiu utilizar aspectos rítmicos em seu arsenal de ideias para improvisação no choro, Ribeiro (2017) esclarece:

Inicialmente foi feito mais por ser uma saída que eu tive, pelo jeito que eu tinha de improvisar, porque eu não sabia muita coisa e por eu ter tocado percussão. E depois [...] virou uma coisa por eu gostar mesmo, por eu gostar de improvisar desse jeito. E sim, eu [...] considero isso um diferencial (RIBEIRO, 2017).

Ainda dentro desse assunto, Ribeiro (2017) aponta esse aspecto como de grande importância no desenvolvimento da identidade musical de cada intérprete de choro, apesar de pregar que o estudante de improvisação no choro não deve negar suas referências e sim enriquecê-las. Ele ainda diz:

Eu acho, particularmente, agora, [...] adulto, depois de mais velho, que isso deveria ser, tipo, meta principal, cada um desenvolver o seu jeito de tocar. Porque às vezes [...] chega o cara, ele tem sei lá quantos anos, já é um profissional, só que você vai ver o cara tocar, ele é igual aos duzentos outros [...], cinquenta mil que já tocaram. Não tem nada de diferente [...]. E a gente sempre tem alguma coisa pra acrescentar, [...] a gente sempre tem (RIBEIRO, 2017).

Como resultado do processo de busca de uma identidade dentro da improvisação no choro, tal clarinetista atesta que isso foi determinante para sua afirmação dentro do choro.

Quando eu virei um profissional na música popular, eu comecei também a acreditar um pouco mais no meu trabalho, na minha forma de tocar, e isso me deu um certo destaque. Isso me jogou *pra um outro* lado. Então, eu deixei de ser um clarinetista de música popular *pra* ser o Alexandre Ribeiro. [...] Então eu criei esse perfil, baseado na forma de tocar, no meu jeito de estudar, nas coisas que eu desenvolvi comigo mesmo (RIBEIRO, 2017).

### **Clarinetista Ivan Sacerdote**

Em seu ponto de vista, Sacerdote (2017) considera os efeitos percussivos dentro da tessitura da clarineta como uma característica de sua forma de interpretar e improvisar no choro. Ao descrever essa característica, exemplificou tocando uma escala ascendente e descendente utilizando saltos de oitava e, em seguida, começou a tocar um improviso repetindo notas, realizando saltos e enfatizando, através de assentos, o ritmo de samba.

O clarinete é um instrumento que tem uma tessitura maior, mais extensa do que outros instrumentos. Então, a minha sacada começou quando eu percebi que eu podia dar um caráter percussivo as minhas linhas melódicas usando esse artifício da tessitura. [...] Então eu comecei a pensar percussivamente. [...] Então, eu trago esse princípio [...] dentro da minha improvisação, [...] num âmbito geral, e eu procuro mesclar com [...] o pensamento linear [criação melódica] (SACERDOTE, 2017).

Sacerdote (2017) também vê, em suas improvisações, um uso importante de sincopas que, conforme sua percepção, provêm do violão de chula, além do uso de articulações mais incisivas, que podem ser comparadas às articulações do tamborim.

### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Proveta (2017) considera muito importante cultivar uma forma particular de tocar, uma identidade musical própria. Falando particularmente das suas principais características sonoras como improvisador na clarineta, e que julga poderem identificá-lo do ponto de vista de quem ouve suas improvisações, ele sugere que seus improvisos exploram a aplicação de características da sonoridade do saxofone.

Este fato é, conforme seus relatos, resultado tanto de sua iniciação musical ao saxofone, instrumento que o acompanha até hoje, quanto de seu gosto pessoal.

Como eu sempre toquei muito saxofone, eu tenho um pouco de uma coisa [...] que eu gosto de explorar que é, [...] a mão esquerda, [...] que é um lugar chato, que a gente fica preocupado com afinação dessas notas. [...] Eu, nesse lugar, [...] gosto de pensar um pouco no saxofone. [...] Muda um pouco [...] a fôrma da embocadura nesses lugares. [...] Eu gosto de colocar, na madeira [do clarinete], um pouco [...] do vento do Saxofone. [...] Eu acho que dá [...] pra [...] ganhar um pouco mais de flexibilidade, porque o saxofone tem muita flexibilidade e o clarinete [...] não. [...] Ele é bonito centrado, sem esparramar (PROVETA, 2017).

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Quando perguntado sobre suas características particulares na improvisação em choro capazes de diferenciá-lo de outros clarinetistas da perspectiva da audição, Santos (2018) preferiu não apontá-las, entretanto acredita que exista sim algo que possa identificá-lo perante outras interpretações. “É claro que tem a tua marca registrada, o teu gosto, a tua ideia, o teu fraseado, o teu sentimento” (SANTOS, 2018).

## **COMENTÁRIOS**

As características particulares são como uma identidade sonora de cada improvisador, não importando o gênero musical escolhido. Ruviaro e Aldrovandi (2001) atribuem a esse conjunto de possibilidades a denominação de “marca” do improvisador.

A *marca* de cada improvisador é o conjunto de suas singularidades e opções criativas sonoras que ele coloca em ação no ato de sua composição instantânea, de forma análoga a como o compositor de música determinada também possui suas próprias marcas que se manifestam em suas obras escritas (RUVIARO, ALDROVANDI, 2001, p. 80).

Instigado a apontar suas “marcas” ou características particulares de suas próprias interpretações e improvisações no choro, Santos (2018) optou por não enumerá-las, entretanto acredita, sim, ter algo que possa identificá-lo e distingui-lo de outros clarinetistas do ponto de vista interpretativo e de suas improvisações. Tanto ele quanto Proveta (2017) e Ribeiro (2017) frisaram a importância de cada um procurar estabelecer a sua própria identidade musical, sua própria forma de tocar, sua marca registrada, manifestando suas características e preferências musicais. Ribeiro (2017) diz que, graças ao fato de acreditar na sua forma de tocar, destacou-se no cenário do choro nacional a ponto de deixar de ser mais um clarinetista de música popular e passar a ser o Alexandre Ribeiro.

Apontando suas características musicais particulares, Proveta (2017) afirma que procura explorar a sonoridade do saxofone na região da “garganta da clarineta”, onde a mão esquerda é bastante exigida, e a afinação é consideravelmente sensível. Para tais modificações sonoras, ele diz mexer na fôrma da embocadura e soprar de forma parecida com a que sopra no saxofone.

Com aspectos mais rítmicos, destacamos as explanações dos clarinetistas Sacerdote (2017) e Ribeiro (2017). Ambos alegam aplicar seus conhecimentos e práticas prévias em instrumentos de percussão, sendo que o primeiro relata se apoiar em saltos entre intervalos grandes ao mesmo tempo em que busca acentuar algumas notas características do samba. O mesmo clarinetista diz pensar na articulação do tamborim e na utilização de sincopas, tal qual o violão de chula, em suas palavras. Já Ribeiro (2017) diz pensar que, devido ao uso intenso de questões rítmicas em seus improvisos, costuma estar sempre mais próximo da harmonia do que da melodia.

**Questão 12 – Considerando toda sua bagagem musical e experiência de vida, quais seriam seus conselhos para um clarinetista iniciante, que almeja ser um chorão com boas habilidades de improvisação? Por onde ele deve começar seus estudos?**

### **Clarinetista Alexandre Ribeiro**

Conforme a opinião de Ribeiro (2017), é de suma importância para o clarinetista iniciante e que deseja tocar choro ter uma boa orientação já nos momentos iniciais com o instrumento, para que estes sejam ricos e repletos de informações, tanto em aspectos técnicos, como afinação, sonoridade, o trabalho com o uso do ar, por exemplo, quanto em relação ao conhecimento e boa escolha de materiais como boquilhas e palhetas. Lembrando-se do legado de seu avô, também cita a seriedade nos estudos e o respeito ao instrumento musical desde o momento em que colocamos a mão nele.

É interessante que ele tenha esse início bem completo. [...] Porque hoje em dia a gente consegue isso. A gente consegue começar a tocar um instrumento com qualidade em relação ao ensinamento. [...] Até no *YouTube*, se você for buscar *pra* fazer aula, tem [...] gente falando coisas legais (RIBEIRO, 2017).

Para Ribeiro (2017), a importância de construir uma base sólida ao iniciar em um instrumento musical, em nosso caso, na clarineta, reside no fato de que depois de atingido certo nível musical, de conhecimentos dos elementos musicais, é muito mais complicado fazer com que o aluno dê um passo atrás para aprender esses elementos básicos e, por outro lado, sem eles é quase impossível que o aluno ultrapasse um determinado nível de destreza com o instrumento. Reforçando essa constatação, Ribeiro (2017) relata:

Eu to cheio de aluno aqui que é exatamente isso, o cara não estudou clarineta, [...] é musical, sabe tudo de harmonia, mas não consegue passar da segunda oitava [da tessitura da clarineta] pra fazer um improviso. [...] Não consegue tocar um choro inteiro, porque quando chega *na* nota aguda não sai, quando chega na nota grave apita, quando vai passar do Lá *pro* Si não sai... [...] Aí você fala: Como que eu vou fazer *pro* cara voltar? E não volta. [...] Quando a gente já segue de um jeito, [...] pra você voltar [...] não sai, você não tem paciência, você não consegue. Então, todos esses problemas tem que resolvidos já no começo (RIBEIRO, 2017).

Outro conselho de Ribeiro (2017) para quem deseja tocar choro e improvisar é viver realmente o meio da música popular. Em suas palavras, é necessário:

Ter muito contato com a música popular, seja ouvindo, seja assistindo de verdade pessoas, não só a gravação, mas ver o músico tocando. Isso é muito importante. A pessoa ter contato, ele conviver nesse ambiente da música popular. Não adianta o cara falar: [...] eu curto muito choro, eu quero tocar choro, mas não tem coragem de ir numa roda, não quer ir num bar ver um músico tocar. [...] Tem que ir! [...] Seguir as boas referências, que é muito importante também. [...] Seguir os bons músicos (RIBEIRO, 2017).

Na busca pela formação de um bom repertório, tanto musical quanto de ideias musicais, como falado anteriormente por Ribeiro (2017), ele sugere que se dê preferência a interpretações dos próprios compositores, no intuito de ser o mais fiel possível ao texto musical original e às ideias do compositor, de modo que, ao longo dos estudos, seja acrescentada a sua personalidade através das ideias do estudante de choro.

### **Clarinetista Ivan Sacerdote**

Sacerdote (2017) observa a necessidade de uma boa qualificação técnica ao instrumento para que o intérprete improvisador possa atingir um bom nível e uma “eficiência” na improvisação no que tange à música popular. Em outros termos, é necessário um bom trabalho de preparação e conhecimento técnico ao instrumento para que o músico possa

explorar todo seu potencial criativo, além de domínio da linguagem do estilo musical a ser explorado.

O que você precisa saber pra você tocar música brasileira? Ritmo? Muito. Você tem que ser uma pessoa avançada na linguagem rítmica, [...] de pulsação, de entender como funciona uma síncope, de entender como funciona um instrumento de percussão. A parte rítmica tem que *tá* bem avançada, a parte harmônica também. Claro, você pode tocar choro, pode tocar as melodias do choro, [...] variar as melodias, entendeu? Você vai *tá* tocando a música popular também. [...] Para você ter a habilidade de ir para o lugar que você quiser (SACERDOTE, 2017).

Sacerdote (2017) acredita também na necessidade de o improvisador de choro ter uma bagagem de teoria, em seu caso, adquirida ainda dentro de seu curso de graduação em clarinete pela Escola de Música da UFBA. Isso inclui conhecer e dominar a estrutura formal do choro, a fim de transitar entre o choro original e os improvisos com total liberdade e segurança. Referido clarinetista também ressalta a importância e a necessidade, na sua visão, de amplo conhecimento harmônico e, em seu depoimento, relata conhecer e tocar todas as harmonias das músicas que integram seu repertório de música popular brasileira.

### **Clarinetista Nailor Azevedo “Proveta”**

Proveta (2017) aconselha o clarinetista que quer aprender improvisação a começar de forma semelhante àquela utilizada por ele auxiliado por ser pai, ou seja, “ter pelo menos uma centena [...] de músicas que ele toque de memória [...], choros, sambas, canções”. Em seu ponto de vista, com essa bagagem de melodias memorizadas, o músico terá “as palavras que [...] quer falar sobre aquele [determinado] assunto” (PROVETA, 2017).

Eu comecei a fazer repertório de choro muito cedo com ele [pai], oito nove anos eu tinha repertório. Se tiver oportunidade de entrar num grupo para fazer algumas apresentações, um baile, [...] fazer um *regionalzinho* de choro pra praticar repertório. [...] Ouvir o disco, tirar solo na mão mesmo [...], tocar junto é importante, fazer um repertório, no caso do choro. [...] Tirar um solo de jazz, tirar um solo de música clássica, conhecer o repertório, ouvir, não ter muros, não ter fronteiras em música, [...] não ter nenhum preconceito (PROVETA, 2017).

Seguindo os ensinamentos de seu pai, o mesmo Proveta (2017) também aconselha a prática da composição, ainda bem no início do aprendizado musical, mais como uma possibilidade de explorar sonoridades e descobrir combinações, do que como algo absolutamente consciente.

O ideal é você começar muito cedo. Não perder a oportunidade de brincar, de compor, de organizar, arranjar coisas para os amigos, [...] organizar ideias pra grupos. Escrever pra três, quatro pessoas. [...] Tocar nas festas dos amigos, porque ninguém mais quer fazer isso [...]. A residência deve começar muito cedo. Não pode deixar pra depois, [...] com vinte anos, [...] estudar improvisação, composição, [...]

fazer arranjo [...]. Com vinte anos você vai ter que aprender a dar nome pra essas “coisas”, só isso (PROVETA, 2017).

Outro conselho importante dado por tal clarinetista é relativa ao ambiente no qual acontecerão os aprendizados e as experimentações musicais. Nesse momento, é indicado que o jovem músico esteja sempre em locais onde ele possa fazer a sua “residência”, bem como rodeado de pessoas que gostem de tocar e que tenham respeito e carinho com a música que está tocando (PROVETA, 2017).

Existem pessoas que cuidam bem, existem pessoas que cuidam mal. [...] Todos os caras que eu ouvi na minha vida, que eu ouvi gravação, que eu toquei junto, cuidavam bem. Então eu aprendi com esses caras, inclusive com meu pai. [...] Achar primeiro um lugar, uma “Arca de Noé”, para você salvar a sua pureza, [...] preservar a sua criatividade, preservar a sua expressão, o que você tem de melhor dentro de você (PROVETA, 2017).

### **Clarinetista Paulo Sérgio Santos**

Para Santos (2018), o ponto chave para um aprendizado consistente no que concerne à improvisação, não só no choro, mas de uma forma geral, é o estudo sistemático de harmonia e contraponto.

Eu acho que [...] a harmonia é uma coisa fantástica e [...] você tem a harmonia tanto num choro de Pixinguinha quanto numa Rapsódia de Debussy, [...] numa música que seja modal ou tonal [...]. Então, [...] eu aconselharia a todo mundo que fosse estudar um instrumento melódico, que estudasse um instrumento harmônico. [...] Eu acho que o estudo da harmonia, não só da harmonia, mas do contraponto, [...] tende a ajudar, [...] então, eu acho legal o cara estudar isso (SANTOS, 2018).

Apontando benefícios naturalmente absorvidos pelo estudante de improvisação ao estudar um instrumento harmônico, Santos (2018) lembra da percepção da música de uma forma vertical, que engloba várias notas de uma só vez, diferentemente do desenvolvimento em um instrumento melódico, em que as notas são percebidas sucessivamente, ou seja, uma de cada vez.

Santos (2018) aponta também benefícios provenientes do estudo baseado na memorização de uma mesma frase em várias tonalidades, como o desenvolvimento da sensibilidade do ouvido quanto aos intervalos, o que propicia uma fluência e uma automatização de elementos improvisacionais, independente da tonalidade em que a música se encontra.

No entanto, um fator considerado negativo por esse clarinetista é a possibilidade de os improvisos se tornarem muito parecidos, independente da música a ser interpretada.



Mas isso é uma faca de dois gumes. [...] Aí o cara [...] aprende, sei lá, vinte frases que ele é capaz de tocar em todos os tons, se ele não tomar cuidado, [...] vai tocar uma música e quando [...] for improvisar, [...] vai tocar as mesmas frases. Quer dizer, a música modula, mas ele continua tocando as mesmas frases (SANTOS, 2018).

Baseado em sua experiência de vida tocando choro e improvisando, Santos (2018) alerta que o desenvolvimento técnico-interpretativo, bem como um bom nível da habilidade de improvisar, só virão com um longo tempo de estudo sério e direcionado.

Eu tenho uma carga de pelo menos quarenta anos, cinquenta anos tocando choro. [...] Eu acho o seguinte, a gente tem que estudar, tem que querer aprender, [...] as horas de voo. [...] Também não adianta o cara achar que não precisa estudar [...], não adianta. Agora, existe um equilíbrio [...] que é muito difícil [...] e que eu acho que quanto mais experiente você vai ficando, você começa a entender (SANTOS, 2018).

Finalizando, Santos (2018) fala da necessidade e da importância de uma sistematização do estudo do choro e sua forma de improvisar – tal qual já é tradicional no jazz dos Estados Unidos –, há algum tempo iniciada no Brasil através da publicação de livros e trabalhos acadêmicos.

[No jazz] você tem tudo mastigado. [...] Na música brasileira [...] *se começou* uma sistematização [...] a partir do Almir Chediak, que [...] começou a fazer aqueles *Songbooks*. [...] Ele tem livros também de harmonia, onde ele faz análise harmônica das músicas. [...] Então, eu acho que ele foi um pioneiro nisso aí. [...] Comparando, por exemplo, com o jazz, a gente [ainda] *tá* começando a sistematizar [...] a música brasileira. [...]

## COMENTÁRIOS

Os clarinetistas entrevistados opinaram quanto a conselhos para futuros estudantes de clarineta que desejem não só tocar choro, mas também se tornar capazes de improvisar de forma coesa dentro desse gênero. As dicas foram consideravelmente variadas, entretanto pudemos notar alguns pontos em comum. Dos quatro entrevistados, três sustentaram a importância de um bom domínio técnico da clarineta para conseguir uma improvisação tecnicamente eficiente, dando ao intérprete a possibilidade de explorar todo seu potencial criativo. Nesse quesito, Ribeiro (2017) relata a realidade de alunos que possuem bom conhecimento harmônico, entretanto suas limitações técnicas no instrumento o impedem de explorar toda sua criatividade musical.

Falando em memorização, todos os quatro clarinetistas revelaram no decorrer de suas entrevistas uma forte relação com a memorização de melodias, improvisos e ideias musicais, no intento de adquirirem uma boa bagagem de repertório decorado. Todavia, apenas três lembraram-se de indicar esse tipo de estudo ao responderem este questionamento em

específico. Conforme as palavras de Santos (2018), essa prática proporciona grande fluência e automatização dos elementos musicais característicos do choro, ou “palavras” para falar sobre um determinado assunto, na visão de Proveta (2017).

[...] ao dominar vasto repertório de um determinado gênero, o músico desenvolve um conhecimento prático da sintaxe desse “idioma musical”, um conhecimento de como os compositores desse gênero costumam articular as ideias musicais para elaborar uma melodia que hoje compreendemos como sendo coesa (MARTINS, 2012, p. 102-103).

O ato de tirar músicas de ouvido também é algo recorrente na prática musical dos quatro clarinetistas entrevistados, mas apenas Santos (2018) e Proveta (2017) citam esse tipo de estudo, sendo que o segundo é bastante enfático ao sugerir que o estudante de choro transcreva a próprio punho melodias dos mais variados gêneros musicais, sem nenhuma espécie de preconceito.

Outro ponto importante citado por dois clarinetistas é o estudo da harmonia, até mesmo através do aprendizado de um instrumento harmônico, aliado ao estudo do contraponto, a fim de possibilitar melhor compreensão das possibilidades improvisatórias. Almir Chediak (1986, p. 141), citado por Martins (2012, p. 37), corrobora esse ponto de vista ao declarar que “o conhecimento da análise harmônica dá ao estudante não só condições de harmonizar e improvisar com maior consciência, como também maior rapidez de raciocínio na transposição harmônica de uma música”.

Sacerdote (2017), além de falar em estudo da harmonia e do contraponto, também orienta o estudo de instrumentos da família da percussão para um domínio maior da rítmica dos diversos gêneros da música brasileira. Já Proveta (2017) também fala da importância da prática da composição ainda nos primeiros contatos com o aprendizado musical, mesmo que de forma intuitiva e sempre buscando experimentar.

Finalizando as dicas dadas pelos clarinetistas entrevistados, dois deles indicam a prática e a vivência em um ambiente musical, neste caso, no ambiente do choro, como um ponto preponderante para a formação de um clarinetista chorão. Nesse viés, Proveta (2017) fala de fazer a “residência” [em analogia à residência praticada na medicina] do músico onde a música é respeitada e querida.

Observando a importância da prática do choro, principalmente em rodas de choro, para a formação contextualizada do chorão, encontramos opiniões de diversos pesquisadores exaltando essa prática, como percebemos nos dizeres de Martins (2012):

[...] Toda esta referenciação à Roda [de choro], como um ambiente cuja frequência é fundamental para o aprendizado da linguagem do choro, nos leva a

percebê-la como algo central, comum a todos os chorões. Neste momento, passamos a compreender o chorão como aquele músico que aprende o choro de maneira contextualizada, frequentando rodas de choro, desenvolvendo assim um “aprendizado situado” [situated learning] – não na dimensão espaço-tempo, mas na dimensão social de uma comunidade (LAVE; WENGER, 1991, p.32-33 *apud* MARTINS, 2012, p. 22).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É evidente a constatação do crescente interesse acadêmico pela música brasileira em todas as suas variações de gênero, por vezes traduzido em artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado, tanto no Brasil quanto em outros países admiradores da nossa cultura musical. Dentro desse universo de possibilidades de tradições e criações sonoras, o ato de improvisar no choro, nosso interesse maior para o trabalho aqui realizado, talvez seja um dos mais interessantes e que mais tenha a nos oferecer aprendizados, principalmente ao buscarmos observar pela ótica do chorão tradicional e frequentador assíduo das rodas de choro, formais ou informais. Sobre o tema, Martins diz:

[...] muito já foi escrito sobre a improvisação musical na tradição clássica, *européia* [...] e mais ainda sobre a improvisação no jazz. [...] É preciso agora produzir um conhecimento mais formal e científico sobre a improvisação no choro, para que os valores e significados tradicionais dessa cultura possam enriquecer o ensino desta habilidade em um contexto acadêmico. E para isso recorreremos aos próprios chorões, pois são eles quem atribuem os valores e significados à esta prática no contexto do choro (MARTINS, 2012, p. 38).

Levando em consideração esse aspecto do choro, mais especificamente no prisma do clarinetista improvisador no choro, o presente trabalho buscou, em seu escopo, resposta para a questão central aqui apresentada: como clarinetistas brasileiros da atualidade aprenderam e desenvolveram a improvisação dentro de suas práticas no choro? Com o objetivo principal de responder a essa pergunta, traçamos os seguintes objetivos paralelos, que nos orientaram quanto à qualidade e relevância dos dados coletados com os clarinetistas entrevistados: a) levantar aspectos relevantes dos seus aprendizados e de suas experiências musicais; b) identificar os procedimentos didáticos de seus aprendizados; c) verificar as etapas dos seus processos de desenvolvimento improvisacional; d) analisar os materiais didáticos utilizados por eles, tais como métodos, materiais para treinamento auditivo etc.; e e) verificar a existência de padrões didáticos nos seus processos de aprendizado.

A fim de levantar dados consistentes e plenamente confiáveis, pudemos contar com a valiosa colaboração de quatro clarinetistas bastante relevantes, representativos, que vivenciam a realidade das rodas de choro, dentro e fora do Brasil, e que possuem considerável potencial influenciador para as novas gerações de clarinetistas chorões improvisadores, a citar: Alexandre Ribeiro (SP), Nailor Azevedo “Proveta” (SP), Ivan Sacerdote (BA) e Paulo Sérgio Santos (RJ).

Através da realização desta tese, oferecemos importantes histórias de vida dos clarinetistas entrevistados, por meio das quais pudemos entender um pouco mais sobre suas

vivências musicais e, principalmente, algumas ferramentas empregadas por eles no aprendizado e desenvolvimento de seus estudos direcionados para o ato de improvisar no choro. Com isso, oferecemos uma série de parâmetros experimentados e comprovadamente eficazes, tanto para aprendizes instrumentistas quanto para estudiosos da área.

Analisando as respostas concedidas, baseadas nas perguntas do roteiro de entrevistas aplicado aos clarinetistas entrevistados, concluímos que as habilidades em improvisar no choro adquiridas por eles foram, na verdade, fruto de diversos fatores sociais e educacionais, não apenas de um treinamento específico com este propósito. Ao responderem à primeira pergunta, referente ao despertar para a música, pudemos constatar, em geral, um ambiente familiar extremamente rico musicalmente, onde pais, irmãos, primos, tios, amigos etc. cultivavam o apreço à música aliado a práticas de instrumentos musicais, principalmente no que tange à música popular brasileira. O acesso precoce a um ambiente musical é capaz de proporcionar à criança grandes benefícios na assimilação e aprendizado musical. Conforme Eugênio (*et al.*, 2012), “há pesquisa que indica que o ambiente musical no qual um ser humano cresce e se desenvolve possui papel fundamental no aguçamento do seu potencial de aprendizado dos elementos da música” (EUGÊNIO *et al.*, 2012, p. 993).

Considerando a relação de objetivos dessa pesquisa, pudemos levantar diversos aspectos relevantes pertinentes ao aprendizado e experiências musicais vividas pelos clarinetistas entrevistados. Pudemos detectar que, desde o início de seus aprendizados musicais, a audição e a memorização foram fatores preponderantes. O ato de transcrever (ouvir e escrever em uma partitura) choros, sambas e peças de *jazz* etc, a fim de, em seguida, decorar as melodias, originais ou improvisadas, foi um ato comumente encontrado entre eles. Outro costume bastante comum entre os entrevistados era o de praticar os repertórios decorados em rodas de choro, bandas de baile e encontros entre amigos músicos, o que acabava proporcionando uma importante experiência no aprendizado musical.

Em suas estratégias de estudo do improviso no choro, além das transcrições, desenvolvidas por cada um dos clarinetistas entrevistados à medida que suas atuações musicais exigiam, detectamos uma grande variedade, entre procedimentos similares e procedimentos particulares desenvolvidos por eles. Exercícios utilizando ritmos brasileiros, como baião, frevo, samba, maracatu, forró etc., atrelados a métodos estrangeiros de estudos técnicos da clarineta, entre escalas e arpejos, amplamente disseminados em cursos superiores de música, foram também utilizados. Improvisar, tocando junto com gravações ou simples *playbacks* de sequências harmônicas de choros e de outros gêneros, também se mostrou uma

estratégia muito valiosa durante o processo de aprendizado e desenvolvimento da expertise improvisacional.

Foi percebido também que a preocupação com o estudo acadêmico, teórico e técnico foi algo que surgiu com o tempo, à medida que novos conhecimentos passaram a ser necessários. Proveta (2017) atribui a essa experiência intuitiva, sem preocupações entre acertar e errar, e livre das amarras teóricas, semelhança com a “residência” exercida pelos estudantes de medicina, que, após receberem toda a carga teórica nos anos iniciais de suas graduações, passam ao momento de praticá-las em seus primeiros atendimentos em hospitais, ainda assistidos por seus professores. Esse mesmo clarinetista declara ter tido sorte em ter feito sua residência anteriormente ao aprendizado teórico, pois teve oportunidade de brincar, experimentar e descobrir diversas coisas. Essas constatações contrastam com a realidade da maioria dos estudantes de música da atualidade. Eles começam na teoria e vão para a prática com base em melodias e métodos escritos, para só depois descobrirem que, para improvisar, principalmente em choro, observando as características da linguagem desse gênero, é preciso, conforme as experiências dos clarinetistas entrevistados, ouvir, conhecer e ter um arsenal de melodias na memória.

Por fim, no intento de incentivar novos clarinetistas praticantes da improvisação no choro, os entrevistados foram convidados a deixar sugestões, as quais consideramos de suma importância não só para a manutenção das tradições do choro, como também para o aprofundamento dos saberes científicos no que alude a esse universo musical.

Além de incentivarem a prática musical, preferencialmente, desde os primeiros anos da infância, os entrevistados chamam atenção para algo que, nos dias atuais, tornou-se bastante incomum, que é o hábito de ouvir e transcrever melodias, não somente de choro, mas também de gêneros musicais variados, sem nenhuma espécie de amarra ou preconceito. Essa prática passou a não fazer tanto sentido para grande parte dos aprendizes de música devido ao fácil acesso, via internet ou comprando em lojas especializadas, não somente às partituras originais impressas, mas também a solos e improvisos já transcritos. Tal possibilidade acaba por poupar tempo, entretanto também priva o aprendiz de um treinamento natural tanto auditivo quanto de memória, dos mais diversos sentidos próprios do corpo humano.

Falando em memória, esse também foi um ponto enfatizado pelos entrevistados, que indicaram que o aprendiz memorize/decore o maior número possível de melodias, ideias musicais e improvisos, a fim de constituir um amplo arsenal de ferramentas musicais que poderão ser utilizadas pelos mesmos aprendizes no ato da improvisação.

Outros estudos que também devem ser atrelados ao cotidiano do estudante de improvisação no choro, são o estudo da harmonia e do contraponto e o estudo, na medida do possível, de instrumentos da família da percussão, a fim de melhorar a base rítmica em cima da qual será realizado o improviso. Enfim, os clarinetistas entrevistados alertaram para o estudo técnico consistente da clarineta, ou de qualquer outro instrumento musical, para que o instrumentista tenha bom domínio técnico do seu instrumento, com o intuito de deixá-lo apto a transferir toda sua criatividade musical para o instrumento durante suas improvisações.

Por fim, mas imensamente importante, os aprendizes na arte do improviso no choro devem ser frequentadores assíduos das rodas e encontros de chorões, assistindo e tocando, realizando ali a sua “residência”, pois o aprendizado do choro e de seu improviso só será eficiente e produzirá bons resultados à medida que for praticado ao máximo. Segundo Cases (2011), na roda de choro:

Não há compromisso com o tempo cronológico (hora para começar, hora para parar), nem uma hierarquia que determine quem vai tocar ou o que vai ser tocado. Tudo é negociado informalmente. [...] No campo psicossocial, a roda [de choro] doméstica reúne elementos essencialmente conflitantes como competição e cumplicidade, amadorismo e profissionalismo, diversão e prática musical objetiva (CAZES, 2011, p. 2).

Também no sentido de valorizar as práticas e o aprendizado nas rodas de choro, é quase unânime a constatação de que a maior escola de choro de que temos conhecimento são as próprias rodas de choro. Nelas, o postulante a chorão terá acesso a todo tipo de aprendizado e conhecimento possível, de forma interativa e em tempo real, necessário para que ele venha a desenvolver todas as suas habilidades técnicas e musicais, referentes a esse gênero.

Em 1994, o etnomusicólogo Carlos Sandroni (2000, p. 24) [...] entrevistou violonistas de samba que, segundo ele, “foram unânimes em ressaltar a importância fundamental, em sua formação, da frequência assídua de rodas de samba e choro – de um aprendizado, portanto, misturado com a prática” (MARTINS, 2012, p. 21).

Dessa forma, então, chegamos ao fim desta pesquisa com a certeza de que pudemos contribuir um pouco mais para a literatura que versa sobre a música popular brasileira, mais especificamente sobre o choro e seus improvisos, sempre primando pela valorização e reconhecimento, no maior nível possível, desse importante gênero musical. Consideramos tudo o que já foi feito um grande reconhecimento aos músicos, como os nossos clarinetistas entrevistados, que sempre se dedicaram ao fortalecimento das tradições musicais brasileiras. Entretanto temos plena certeza de que muito há ainda a ser explorado dentro desse tema e esperamos que o presente trabalho possa servir de subsídio para investigações futuras.

## REFERÊNCIAS

ALBINO, César; LIMA, Sonia R. Albano de. O Percurso Histórico da Improvisação no *Ragtime* e no Choro. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, p.71-81, Jan/Jul 2011.

ALBINO, César. **A Importância do Ensino da Improvisação Musical no Desenvolvimento do Intérprete**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2009.

ALMADA, Carlos. **A Estrutura do Choro**. Rio de Janeiro: Editora Da Fonseca Comunicação, 2006.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro**. 190f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1999.

ARAÚJO, Lorena Franco de. O Vocabulário Do Choro, De Mário Sève: estrutura e possibilidades de utilização no ensino técnico da flauta transversal. In: **Anais SIMPOM**, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em:< <http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

BARROS, Paulo Emílio Parente de. **Módulo Experimental para o Ensino de Choro: um estudo descritivo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

BATISTUZZO, Sérgio Antônio Caldana. **Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2009.

CANTÃO, Jacob Furtado; BARBOSA, Joel Luis. Orchestras and Community Wind Bands in Brazil: Encounters of Contrasting Music Practices and Their Pedagogical Dilemmas. **CMA XIII: transitioning from historical foundations to 21 st century**, p. 37, 2012.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1998.

CESAR, Guilhermino. **Minas Gerais: terra e povo**. 1ª. ed. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1970.

CLÍMACO, Magda de Miranda. Gênero Musical Choro e Retórica: uma história escrita com sons. In: **Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver - Sentir – Narrar**, Piauí, 2012. Disponível em:< <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Magda%20de%20Miranda%20Climaco.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

CORREA, Rosa L.; GUIRAUD, Luciene. Possibilidades e limites de história de vida por meio de depoimentos orais na história da formação de professores. In: **Revista Diálogo Educacional**. Curitiba, v. 9, n. 28, p. 671-686, 2009.



CÔRTEZ, Almir. **O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim**. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2006.

\_\_\_\_\_. **Improvizando em Música Popular**: um estudo sobre o choro, frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2012.

CRUZ, Maria Alice. Manual do improviso: entrevista [19 a 25 de março de 2012]. Campinas: **Jornal da Unicamp**, nº 520. Entrevista concedida por Almir Côrtes.

DEL BEN, Luciana. Múltiplos espaços, multidimensionalidade, conjunto de saberes: idéias para pensarmos a formação de professores de música. In: **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, 29-32, mar. 2003.

ELLIOTT David. **The Praxial Philosophy: an overview**. Disponível em: <<http://www.davidelliottmusic.com/praxialmusic/doc/intro.html>>. Acesso em: 02 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. **Music matters: a new philosophy of music education**. New York: Oxford University Press, Inc., 1995.

EUGÊNIO, Mayra Lopes; *at al.* Desenvolvimento Cognitivo, Auditivo e Linguístico em Crianças Expostas à Música: produção de conhecimento nacional e internacional. In: **Revista CEFAC**, São Paulo, v. 14, nº 5, set-out. 2012.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Anatomia de um Improvisador**: o estilo de Nailor Azevedo "Proveta". Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2006.

FINO, Carlos Nogueira. Vygotsky e a Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP): três implicações pedagógicas. In: **Revista Portuguesa de Educação**. Portugal: Universidade do Minho. 2001. Disponível em: <<http://www3.uma.pt/carlosfino/publicacoes/11.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

FREIRE, Ricardo José Dourado. **The History and Development of the Clarinet in Brazil**. Tese (Doutorado em Música) – School of Music, Michigan State University, Michigan/USA, 2000.

GEUS, José Reis de. **Pixinguinha e Dino Sete Cordas**: reflexões sobre a improvisação no choro. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na Sociologia**. 3ª ed. revista e ampliada. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

KIEFER, Bruno. **Música e Dança Popular**: sua influência na música erudita. 3ª ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

KRATUS, John. A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation. **International Journal of Music Education**, 1995. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/249752577\\_A\\_Developmental\\_Approach\\_to\\_Teaching\\_Music\\_Improvisation](https://www.researchgate.net/publication/249752577_A_Developmental_Approach_to_Teaching_Music_Improvisation)>. Acesso em: 13 fev. 2018.

LAVILLE, Christian. e DIONNE, Jean. **A Construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Trad. Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MATOS, Everton Luiz Loredó de. **A Trajetória Histórica da Improvisação no Choro**: um enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. **Improvisação no Choro Segundo Chorões**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PINTO, Nuno Fernandes. **A Influência dos Clarinetistas no Desenvolvimento do Clarinete e do seu Repertório**. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro/Portugal, 2006.

PIRES, Roberto Cesar. A Contribuição da Estrutura de Ensino com Modelo Musical Gravado na Interpretação dos Choros *Chorando Baixinho* de Abel Ferreira e *Sempre* de K-Ximbinho. In: **XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina**, 2007, Campo Grande. Anais do VI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina. v. CD-ROM. p. 1-7. Campo Grande: UFMS, 2007.

PIRES, Elaine; PIRES, Roberto. Um sopro de clarineta no Brasil: Resgate de “Crônica de Um Dia de Verão–Fantasia para Clarineta Bb e Orquestra de Cordas” de Almeida Prado. In: **Anais do XVI Congresso da ANPPOM**, Brasília, 2008. Disponível em: <[http://www.antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2008/comunicas/COM276%20-%20Pires%20et%20al.pdf](http://www.antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM276%20-%20Pires%20et%20al.pdf)>. Acesso em: 22 jun. 2016.

PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. **Princípios Básicos da Música para a Juventude**. 2º vol. 32ª. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Editora Casa Oliveira de Músicas LTDA, 2012.

PROVETA, Nailor Azevedo. **Nailor Azevedo Proveta**: entrevista concedida a Eduardo Gonçalves dos Santos. MP3 (2’48”). São Paulo, 08 set. 2017.

RAULINO, Jailson. Choro: uma expressão genuinamente brasileira. **Revista da Associação Brasileira de Clarinetistas**. Salvador: Ed. Joel Luís Barbosa. GrafUFBA, 2000. Disponível em: <[http://www.geocities.ws/leonardoabviana/texto\\_choro.html](http://www.geocities.ws/leonardoabviana/texto_choro.html)>. Acesso em: 14 fev. 2017.

REIS, Fernando Cesar Cunha Vilela dos. **O Idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina 12 Valsas-Choro**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RIBEIRO, Alexandre. **Alexandre Ribeiro**: entrevista concedida a Eduardo Gonçalves dos Santos. MP3 (1’39”13 sec.). Vitória, 14 nov. 2017.

RUVIARO, Bruno; ALDROVANDI, Leonardo. **Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea**, 2001. Disponível em:

<[https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro\\_Aldrovandi\\_2001\\_Improvisacao\\_Indeterminacao.pdf](https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro_Aldrovandi_2001_Improvisacao_Indeterminacao.pdf)>. Acesso em: 13 fev. 2017.

SACERDOTE, Ivan. **Ivan Sacerdote**: entrevista concedida a Eduardo Gonçalves dos Santos. 2 MP3 (1'03" e 07"04 sec.). Salvador, 08 ago. 2017.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SALEK, Eliane. **A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro**. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999.

SANTOS, Eduardo Gonçalves dos. **A Vida e Obra do Maestro Antônio Paulo**: edição, revisão e análise de gravações da valsa *Clarinete Vadiando* e do choro *Bigode na Farra*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTOS, Paulo Sérgio. **Paulo Sérgio Santos**: entrevista concedida a Eduardo Gonçalves dos Santos. MP3 (3'04"50 sec.). Vitória, 30 jan. 2018.

SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros *Canhoto* e *Manhosamente* de Radamés Gnattali. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.3, p.5-16, Jan/Jun 2001.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O Músico: desconstruindo mitos. In: *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 109-118, mar. 2004.

SCOTT, Rowney Archibald. **A Música Brasileira nos Cursos de Bacharelado em Saxofone no Brasil**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do Choro: estudos e composições**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1999.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2008.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 22 ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez Editora, 2007.

SILVA, Jailson Raulino da. **Frevos para Clarineta**: uma história de resistência a cada passo. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SILVEIRA, Fernando. A história da clarineta no Rio de Janeiro – 1901 a 2000. **Anais da XVI ANPPOM**, Brasília, 2006.

Disponível em: <[http://fernandosilveira.com.br/artigos/Artigo\\_ANPPO\\_2006.pdf](http://fernandosilveira.com.br/artigos/Artigo_ANPPO_2006.pdf)>. Acesso em: 25 fev. 2018.

SILVEIRA, Fernando. Antonio Luis de Moura: o primeiro clarinetista virtuoso brasileiro e fundador da cátedra de clarineta no Brasil. In: **Música Hodie**, Goiânia, vol. 9, n.1, p. 93-111, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular**. Edição integral. São Paulo: Círculo do Livro S. A., s/d.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e Verticalidade**: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.